آواز اور آدمی

(تنقیدی مضامین)



ڈاکٹر مغنی تبسم

آواز اور آدمی

تنقیدی مضامین

ڈاکٹر مغنی تبسم

مئی ۱۹۸۳ء

تزئین: غوث محمد
ترتیب و اہتمام: ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ
علی الدین افضل
سرورق: مغنی تبسم
کتابت: مجید مظہری
طباعت: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس
چار کمان۔ حیدرآباد
انتخاب پریس
جواہر لعل نہرو روڈ حیدرآباد
قیمت: ۳۰ روپے، ۶ ڈالر، ۴ پاؤنڈ
اعانت: ایچ۔ ای۔ ایچ دی نظامس اُردو ٹرسٹ حیدرآباد
ناشر: الیاس ٹریڈرس۔ شاہ علی بنڈہ۔ حیدرآباد

والدۂ مرحومہ

اور

رفیقۂ حیات ناز صدیقی مرحومہ

کی یادیں

کوئی آواز جیسے قطرہ قطرہ نغمگی ٹپکے
کوئی آواز کویل کی صدائے مضطرب، افسردہ، آوارہ
کوئی آواز نغماتِ طرب کا ڈوبتا سایہ
کسی آواز میں ساری لگاوٹ تاجرانہ، عجز سرتا سر گدایانہ

مرے اطراف چہروں کا سمندر ہے
ہر اک چہرہ ہے اک لمحہ شب و روزِ تمنّا کا
ہر اک لمحہ صدا دیتا ہے
ہر آواز کرتی ہے تعاقب دوسری آواز کا
بازیچۂ اصوات ہے دنیا

یہ سب چہرے کسی سازِ شکستہ کی صدائیں ہیں

(م۔ت)

مافیہ

you vowels 'a' the black white 'e' green 'u' blue 'o'

some day will I reveal your Nativity.

(Rimbaud)

اصوات اور شاعری

شاعری اور موسیقی فن کارانہ اظہار کے ابتدائی طریقے ہیں جن سے زمانۂ قدیم کے انسان نے اپنے جذبات کے نکاس اور ان کی بازیابی کا کام لیا۔ یہ دونوں فنون اپنی تخلیقی نوعیت میں بنیادی طور پر اصوات سے تعلق رکھتے اور حسّ سماعت کو متوجہ کرتے ہیں۔ تحریر کی ایجاد اور موجودہ زمانے میں طباعت کی سہولتوں نے شاعری کو مطالعہ کی چیز بنا دیا ہے۔ اب شعر کے محاسن اور معائب میں اس کی بعض صوری خصوصیات بھی شامل ہو گئی ہیں۔ اردو اور فارسی شاعری میں بعض ایسی صنعتیں ملتی ہیں جن کا تعلق صرف رسم الخط سے ہے۔ مثلاً ایک صنعت جسے "عاطلہ" کہتے ہیں یہ ہے کہ شعر یا عبارت میں کوئی نقطہ دار حرف نہ آنے پائے۔ اس طرح صنعتِ "تحتانیہ" اور صنعتِ "فوقیانہ" بھی ہیں۔ ان صنعتوں میں علی الترتیب صرف نیچے اور صرف اوپر نقطے رکھنے والے حرف لائے جاتے ہیں۔ ایک اور صنعت "وصل" ہے جس میں تمام الفاظ ایسے لائے جاتے ہیں جن کے حروف تحریر میں متصل رہتے ہیں۔ شعر کے نظری مطالعے سے بعض ایسی خوبیاں (بالخصوص اس کا آہنگ اور نغمگی) نظر انداز ہو جاتی ہیں جن کو بلند آواز سے پڑھ کر یا سُن کر ہی محسوس کیا جا سکتا ہے اور لطف اٹھایا جا سکتا ہے اسی پہلو کو مدّ نظر رکھتے ہوئے آج کل یورپ اور امریکہ کے مدارس میں شعر خوانی کے صحیح

طریقے پر زور دیا جا رہا ہے۔ اور اس سلسلہ میں علم صوتیات سے مدد لی جا رہی ہے۔ چند نقاد شاعری کے صوتی اور سماجی پہلو پر یہاں تک زور دیتے ہیں کہ ان کے نقطۂ نظر سے شاعری مسلسل اصوات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض نفسیات دانوں کے نزدیک شاعری الفاظ کے ذریعے باطنی یا حسی نکاس ہے جس میں خوش آہنگ الفاظ منہ میں گھولے اور چوسے جاتے ہیں۔ بچہ ابتدائی جنسی لذت ماں کی چھاتی سے حاصل کرتا ہے بعد میں ایسی ہی لذت کی تلاش دوسرے معروضات میں جاری رہتی ہے۔ شاعری کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ وہ قاری کا اپنا ذہنی تجربہ ہے۔ آئی اے رچرڈ نے اس تعریف سے پیدا ہونے والے التباس سے بچنے کے لیے "صحیح قسم کے قاری" کی تخصیص کر دی ہے۔ اس کے برخلاف یہ نقطۂ نظر بھی پیش کیا جاتا ہے کہ ہم جو شعر سنتے ہیں وہ خود شاعر کا اپنا تجربہ ہوتا ہے WELLEK اور WARREN نے اپنی کتاب THEORY OF LITERATURE میں ان مختلف نظریوں سے تفصیلی بحث کی ہے اور وہ اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ حقیقی نظم نہ تو چھپے ہوئے کاغذ پر ہوتی ہے اور نہ قاری کی زبان پر۔ وہ نہ تو انفرادی تجربہ ہے اور نہ تجربات کا مجموعہ۔ بلکہ وہ تجربات کا ایک امکانی سبب ہے۔ حقیقی نظم (NORMS) سے مرکب ہوتی ہے جو بے شمار قاریوں کے اپنے تجربے میں محض جزوی طور پر گرفت میں آتے ہیں۔ شعر کی صوتی کیفیت اور سماجی تاثر کو انہیں حدود میں رکھ کر دیکھنا چاہیے۔

شعر کو محض مسلسل اصوات کا مجموعہ قرار دینا ایک مہمل سی بات ہے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس کا اطلاق لکھے ہوئے شعر پر بھی ہوتا ہے۔ حروف محض اصوات کی علامتیں ہیں۔ جب ہماری نظر لکھے ہوئے لفظ پر پڑتی ہے تو وہ ہمارے کانوں میں بج اٹھتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ کسی فن پارے کا جائزہ موضوع کو علاحدہ کر کے نہیں

لیا جاسکتا۔ ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شعر و ادب میں موضوع کا اس کے لسانیاتی طبقِ زیریں (SUBSTRATUM) سے گہرا تعلق ہوتا ہے اس لیے جمالیاتی نقطۂ نظر سے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے بلکہ اس کے ساتھ اس کے ناقابلِ علاحدگی اجزا "ہئیت" اور آہنگ کا جائزہ بھی لیا جائے۔ ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے جن سے معنی ابھرتے ہیں۔ شعر میں جہاں غنائیت اور معانی ایک ہو جاتے ہیں زبان اپنی غایتِ تکمیل کو پالیتی ہے۔ زبان کا شعری حسن بڑی حد تک اس کی غنائی خصوصیت پر مبنی ہوتا ہے۔ شعر کی غنائیت کی تشکیل میں صوتی کیفیات، تکرارِ اصوات، بحر کا آہنگ اور ردیف و قوافی اجتماعی طور پر حصہ لیتے ہیں۔ اس طرح "شاعری زبان ہی میں اپنی جڑیں رکھتی ہے جس طرح سے کہ پھل پھول میں اپنا وجود رکھتا ہے۔" زبان کے غنائی وصف اور شاعری سے اس کے گہرے تعلق کے پیشِ نظر شاعری کے صوتی آہنگ کا مطالعہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعۂ شعر کوئی نیا میلان نہیں ہے۔ ہر زبان کی کتبِ بلاغت میں ایسے اشارے مل جاتے ہیں جن سے اس نقطۂ نظر کی موجودگی کا پتہ چلتا ہے۔ بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کی بنیاد اصوات کی تکرار اور ترتیب پر قایم ہے۔ محاسن اور معائبِ شعر کے ضمن میں بھی صوتی آہنگ اور صوتی تنافر کی بحثیں ملتی ہیں۔ جدید لسانیاتی اور معنیاتی نقطۂ نظر انھیں مشاہدات پر مبنی ہے لیکن چوں کہ صوت، مخارجِ صوت اور صوت کے بارے میں اب علم زیادہ ہو گیا ہے اس لیے ان مشاہدات کی نئی اور زیادہ آسان توجیہات کی جاسکتی ہیں۔

ہم اس نقطۂ نظر کی حدود سے واقف ہیں۔ ـــــــ تخلیقِ شعر ایک عمل ہے جس میں صوت کے علاوہ زبان کی دوسری سطحات جو صرف و نحو، اسلوبیات اور معنیات سے عبارت ہیں بہت گہرے انداز میں پیوست ہوتی ہیں اور شعر میں جہاں "چیزے دیگر ہست" کا عنصر شامل رہتا ہے محض لسانی توجیہات اس کی ترجمانی نہیں کر سکتیں۔ شعر صرف

اصوات کی بازی گری نہیں ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ قدما کے مشاہدات "حرف" کے تصور پر مبنی ہیں جب کہ شعر میں "صوت" مقدم ہے۔

اردو شاعری کے آہنگ کا صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنے کے لیے اردو زبان کے صوتی نظام کو نظر میں رکھنا ضروری ہوگا۔ اردو ایک ریختہ زبان ہے جس کی بنیاد میں ہند آریائی اصوات کا نظام ہے لیکن اس پر عربی فارسی کے لسانی اثرات اتنے شدید ہیں کہ ان کا نفوذ اصوات تک پہنچ گیا ہے۔ خالص عربی صوت "ق" اور خالص فارسی صوت "ژ" کے علاوہ عربی فارسی کی مشترک اصوات /ف/ /ز/، /خ/ اور /غ/ بھی اس کے صوتی نظام میں شامل ہوگئی ہیں۔ اس وجہ سے اردو کا صوتی نظام ہندوستان کی دوسری بڑی زبانوں کے صوتی نظام سے قدرے مختلف ہے۔ کسی زبان کا نظامِ اصوات دو اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔

(۱) مصمتے (۲) مصوتے۔

اردو زبان کے رسم الخط میں مصمتوں کی جملہ ۴۹ شکلیں ملتی ہیں۔ (ہکار مصمتوں کو ملا کر) لیکن صوتی نقطۂ نظر سے ان کی تعداد صرف ۴۱ ہے۔ اردو میں صوتی اعتبار سے

(۱) /ت/ اور /ط/ میں کوئی فرق نہیں ہے اگرچہ عربی میں ان کے مخارج الگ ہیں اور ادائیگی کے طریقوں میں بھی فرق ہے۔

(۲) /ث/، /ص/ اور /س/ اور

(۳) /ذ/، /ز/، /ض/ اور /ظ/ کی بھی یہی صورت ہے۔ مصوتہ /ع/ کا تلفظ /ا/ کی طرح کیا جاتا ہے۔ چوں کہ بعض علاقوں میں /خ/ اور /ق/ کا فرق ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس لیے یہ دو علاحدہ مصمتے قرار دیے جا سکتے ہیں۔

مصمتوں کی گروہ بندی دو طرح سے کی جا سکتی ہے۔

(۱) بہ اعتبارِ مخارج (۲) بہ اعتبارِ ادائیگی۔ مخارج کے اعتبار سے اردو مصمتوں کی دس اقسام ہیں۔

۱۔ دولبی (BI LABIAL) /پ/، /پھ/، /ب/، /بھ/، /م/ اور /مھ/۔ ان کے

ادا کرنے میں دونوں ہونٹ ہلتے ہیں۔

۲۔لب دندانی (LABIO-DENTAL) /ف/، /و/، اور /وھ/ یہ اوپر کے دانتوں اور نیچے کے ہونٹ کی مدد سے ادا ہوتے ہیں۔

۳۔دندانی (DENTAL) /ت/، /تھ/، /د/، /دھ/ ۔ان کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے دانتوں سے ٹکراتی ہے۔

۴۔لثوی (ALVEOLAR) /ن/، /نھ/، /ل/، /لھ/، /ر/، /س/، /ز/، ان کے ادا کرنے میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑھوں یا دانتوں کے پیچھے لگتی ہے۔

۵۔کوز (Retroflex) /ٹ/، /ٹھ/، /ڈ/، /ڈھ/ /ڑ/، /ڑھ/۔ان آوازوں کو نکالنے میں زبان کی نوک تالو کی طرف مڑتی ہے۔/ڑ/ اور /ڑھ/ کی ادائیگی میں زبان کی نوک تالو سے ٹکرا کر نیچے گرجاتی ہے۔

۶۔حنکی (PALATAL) /چ/، /چھ/، /ج/، /جھ/، /ش/، /ژ/، /ی/ ان اصوات کے نکلنے میں زبان کا اگلا حصّہ تالو سے ملتا ہے۔

۷۔غشائی (VELAR) /ک/، /کھ/، /گ/، /گھ/۔ان کے ادا کرنے میں زبان کا پچھلا حصّہ تالو کے پیچھے لگتا ہے۔

۸۔لہاتی (UVULAR) /ق/ یہ صوت کوئے یا لہات کے پاس سے نکلتی ہے۔

۹۔حنجروی (PHERYNGEAL) /خ/، /غ/۔یہ آوازیں حنجرے سے نکلتی ہیں۔

۱۰۔حلقی (GLOTTAL) /ہ/ یہ حلق سے ادا ہوتی ہے۔

ادائیگی کے اعتبار سے اُردو مصمتوں کی گروہ بندی بطورِ ذیل کی جاسکتی ہے۔

۱۔بندشی (PLOSIVE) /پ/، /پھ/، /ب/، /بھ/، /ت/، /تھ/، /د/، /دھ/، /ٹ/، /ٹھ/، /ڈ/، /ڈھ/، /چ/، /چھ/، /ج/، /جھ/، /ک/، /کھ/، /گ/، /گھ/، /ق/۔

ان مصمتوں کو ادا کرنے میں ہوا منہ سے اس انداز سے خارج ہوتی ہے کہ صوت تنتریوں (VOCAL CORDS) یا زبان یا لبوں کے عمل سے ہوا کسی ایک مقام پر روک لی جاتی ہے اور پھر فوراً رکاوٹ دور کی جاتی ہے اور آواز ہلکے سے دھماکے کے ساتھ نکلتی ہے ان آوازوں کے ادا کرنے میں ایک طرح کی رکاوٹ اور شکستِ نفس ہوتی ہے یا صوتی جھٹکا پیدا ہوتا ہے اور اس کا اثر شعر کے مجموعی صوتی آہنگ پر پڑتا ہے۔ بندشی مصوتوں کی صوتی کیفیت اور موسیقیت مخارج کی تبدیلی کے ساتھ بدلتی گئی ہے۔ وہ آوازیں زیادہ سبک ہوتی ہیں جو منہ کے اگلے حصے سے نکلتی ہیں۔ یا جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک آزادانہ جنبش کرتی ہے۔ بندشی اصوات ٹھوس اور بختی آوازیں ہیں اور اپنی اس خصوصیت کی بنا پر اردگرد کی اصوات کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان اصوات کی بندشی کیفیت سے شاعروں نے ایمائی اور محاکاتی تاثرات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ مثلاً

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

صفیری آوازوں کی 'چیخ' میں اس شعر کا کلیدی لفظ "سنگ" ہے۔ شاعر نے مصمتہ /گ/ کی بندشیت سے کس طرح فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی توضیح اثر لکھنوی کی زبانی سنیئے:۔

"اس شعر میں لفظ "سنگ" ایسی جگہ واقع ہوا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک پابندِ زنجیر دیوانے نے جو ہاتھ میں پتھر لیے ہوئے ہے۔ پہلا مصرع پڑھا اور دانت بھینچ کر آنکھیں بند کر کے پتھر سے سر پھوڑ لیا ہے اور لہو میں نہا گیا۔ حالاں کہ شعر میں ان امور کا ذکر نہیں ہے۔"

انفی مصمتے = /م/ /مھ/ /ن/ اور /نھ/۔ ان کے ادا کرنے میں ہوا کا کچھ حصہ ناک سے بھی خارج کیا جاتا ہے۔ یہ غنائی آوازیں نغمگی اور کبھی غم واندوہ کی کیفیاتِ صوت پیدا کرنے میں ممد ہوتی ہیں۔ تقریباً تمام اچھے شاعروں نے ان سے یہ کام لیا ہے۔ اس کی عمدہ مثال اقبال کے یہ اشعار ہیں:

من کی دنیا من کی دنیا، سوز و مستی، جذب و شوق
تن کی دنیا تن کی دنیا، سود و سودا، مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

۲۔ پہلوی مصمتہ (LATERAL) /ل/ کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑھوں (دانتوں کے پچھلے حصے) سے پیوست ہو کر جھٹکے کے ساتھ جدا ہوتی ہے اور ہوا سامنے کے علاوہ پہلوؤں سے بھی خارج ہوتی ہے۔ اس صوت میں بندشیت کے ساتھ کسی قدر صفیریت بھی پائی جاتی ہے اور اس کا نغمہ جو کبھی پانی کی آواز سے مشابہ ہوتا ہے ایک خاص نشاطیہ کیفیت رکھتا ہے۔ جیسے:

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا (میر)

۳۔ تھپک دار (کوز) مصمتے (FLAPPED) /ڑ/، /ڑھ/ کے مخارج کے سلسلے میں ان مصمتوں کی ادائیگی کا طریقہ بھی بیان کیا جا چکا ہے۔ یہ آوازیں زور، جوش، سختی، تشدد اور بعض دوسری کیفیات کے اظہار میں معاون ہوتی ہیں۔ نظیر، انیس، دبیر، حالی، اکبر اور بعض متاخرین اور جدید شعرا نے ان اصوات کی رمزیت سے خاص طور سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انیس کی شاعری کے صوتی آہنگ میں ان اصوات کی تکرار کافی نمایاں ہے اور ان سے انیس نے رزم نگاری اور ڈرامائی کیفیات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ ہوں:

گھوڑا کبھی نہ پھول کی جس پر چھڑی پڑی
کھولی گرہ وہ تیغ نے جب گتھڑی پڑی
ضرب اس کی جو پڑی وہ زرہ پر کڑی پڑی
فوجوں میں شور تھا کہ لڑائی بڑی پڑی
قوت علیؑ کے ہاتھ کی تھی اس دلیر کی
کیوں کر بچائیں صید کو پنجے سے شیر کی

گرنے لگی صفوں پہ جھڑا جھڑ اِدھر اُدھر
ہر قصر تن گرا ہے دھڑا دھڑ اِدھر اُدھر
بے سر طپاں ہر ایک کا تھا دھڑ اِدھر اُدھر
ہلچل تھی قلب فوج میں بھاگڑ اِدھر اُدھر
برپا تھا حشر چار طرف رزم گاہ میں
تھی ابتری یزید کی جنگی سپاہ میں

اب حالی کی شاعری میں ان اصوات کی رمز آفرینی دیکھیے:

گھر ہے وحشت خیز اور بستی اجاڑ
ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

بس بس کے ہزاروں گھر اُجڑ جاتے ہیں
گڑ گڑ کے علم لاکھوں اُکھڑ جاتے ہیں
آج اس کی ہے نوبت کل اس کی باری
بن بن کے یوں ہی کھیل بگڑ جاتے ہیں

۴۔ ارتعاشی مصمتہ (ROLLED) / ر / کی ادائیگی میں زبان کی نوک ہوا میں تھرتھراتی ہے یہ آواز عام طور پر تسلسل، حرکت اور تکرار کے اظہار میں معاون ہوتی ہے۔ اس صوتی رمزیت سے اقبال نے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خار زار ہوگا
میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری نفس مرا شعلہ بار ہوگا

۵۔ صفیری مصمتے (FRICATIVE) "/ف/ /ۏ/ /د/ /س/ /ز/ /ش/ /ژ/ /خ/ /غ/ /ہ/

ان کی ادائیگی کے وقت ہوا رگڑ کے ساتھ باہر نکلتی ہے۔ بندشی مصمتوں کے برخلاف ان میں ایک صوتی تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس طرح یہ اصوات شعر کے آہنگ پر جداگانہ اثر ڈالتی ہیں۔ اور شاعری میں مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں مثلاً تسلسل (جذباتی یا صوتی) جذبات کی شدت اور ان کا صوتی نکاس وغیرہ مناظر فطرت کی بعض کیفیات بھی ان اصوات کے آئینے میں منعکس ہوتی ہیں جیسے /س/ اور /ش/ کی تکرار سے اقبال نے اپنی ایک نظم "ایک شام — دریائے نیکر کے کنارے" میں خاموشی کا سماں باندھا ہے۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش
کہسار کے سبز پوش خاموش

صفیری اور حلقی مصمتے /ہ/ کی نفسی کیفیت سے اکثر شاعروں نے حزن و یاس اور آہ کے اظہار میں مدد لی ہے۔ جیسے:

مصائب اور تھے پر جی کا جانا

عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

ادائیگی کے اعتبار سے مصمتوں کو مسموع اور غیر مسموع میں بھی تقسیم کیا جا سکتا ہے یہ مصمتے صوت تتریوں یا پردوں میں ارتعاش کی کیفیت سے بنتے ہیں۔ مسموع مصمتوں کی ادائیگی میں صوت تتریوں یا پردوں میں ارتعاش زیادہ ہوتا ہے اور غیر مسموع میں بہت کم۔ بیشتر زبانوں کے مصوتے مسموع ہوتے ہیں۔ اس طرح ہر زبان میں مسموع آوازوں کی تعداد غیر مسموع کے مقابلے میں بہت زیادہ اور عام طور پر جملہ اصوات کا تقریباً ۲/۳ حصہ ہوتی ہے۔ اردو میں بھی یہی صورت پائی جاتی ہے۔ اردو میں جملہ غیر مسموع اصوات ۱۶ ہیں اور صرف ان مصمتوں پر مشتمل ہیں۔

/پ/ /پھ/ /ت/ /تھ/ /ٹ/ /ٹھ/ /چ/ /چھ/ /ک/ /کھ/ /ق/ /ف/ /س/ /ش/ /خ/ /ہ/۔ مسموع اور غیر مسموع اصوات کا رشتہ پہاڑ کی چوٹیوں اور وادیوں کا سا ہے۔ اگر کسی زبان میں غیر مسموع (وادیاں) زیادہ ہوں تو بیشتر اوقات جملے کی سماعت میں دقتیں ہوں گی۔ لیکن شاعری میں اکثر اوقات جب شاعر کم آہنگی یا خود کلامی یا دھیمی آواز اور تاسفی لہجہ کا اظہار چاہتا ہے تو غیر مسموع آوازوں کی تعداد لاشعوری طور پر بڑھا دیتا ہے۔

اردو، چوں کہ بنیادی طور پر ایک ہند آریائی زبان ہے۔ اس لیے زبانوں (بمقابلہ دراویڈی) کی طرح مسموع اور غیر مسموع دونوں قسم کی ہکار اصوات پائی جاتی ہیں۔ کوز آوازوں کی طرح یہ بھی عربی اور فارسی پڑھنے والوں کے لیے مکمل اجنبیت رکھتی ہیں۔ لیکن ان کا تکرار (FREQUENCY) بمقابلہ کوز آوازوں کے بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اور یہ بہتر طور پر اردو شاعری کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہو چکی ہیں۔ چوں کہ ان کا مجموعی تاثر ایک قسم کی کشیدگیِ تنفس یا نفس کی جانب ہوتا ہے۔ اس لیے حزن و یاس اور آہ و زاری کی کیفیات کے ساتھ یہ مدغم کی جا سکتی ہیں۔ ان کا ایک اور میلان بے ساختگی جذبات کی جانب بھی ہوتا ہے۔ اور یہ آہ کے علاوہ 'واہ' کی بھی ترجمانی

کرتی ہے۔ ہکار مصوتوں میں / ڈھ / کی صوت اردو الفاظ کے آخر میں آئے تو تلفظ میں کوز مصمتے (ڑھ) کی آواز سے بدل جاتی ہے۔ اس طرح اردو الفاظ کے آخر میں ہکار مصمتہ / پھ / کبھی نہیں آتا۔ یہ مشاہدہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ اردو میں بہت کم الفاظ ایسے ہیں جو غیر مسموع بندشی مصمتے سے شروع اور غیر مسموع ہکار بندشی مصمتے پر ختم ہوتے ہیں۔

مصمتوں کی طرح مصوتے بھی اپنے مخارج اور ادائیگی کی طرز کے فرق کے ساتھ جداگانہ کیفیات کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی رمزی کیفیت، جذبات و احساسات کے اظہار و ابلاغ میں معاون ہوتی ہے۔ مصوتوں کی ادائیگی کے وقت منھ کے کھلنے اور زبان کے نیچے رہنے یا اوپر اٹھنے کی حالتیں مختلف رہتی ہیں۔ اس اختلاف کے ساتھ مصوتوں کی کیفیت بدلتی جاتی ہے۔ زبان کے اگلے اور پچھلے حصوں کے اوپر اٹھنے اور منھ کے کھلنے کے مدارج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو مصوتوں کی گروہ بندی ذیل کے طریقوں پر کی جا سکتی ہے۔

۱۔ اگلے مصوتے۔ پست، اونچا (ـِ = ɪ) اونچا (ـِی = i) متوسط (ـے = e)
جڑواں (ـَے = æ) ۲۔ درمیانی مصوتہ:۔ متوسط (ـَ = ə)
۳۔ پچھلے مصوتے:۔ پست اونچا گول (ـُ = ʊ) اونچا گول (ـُو = u:) متوسط گول (ـو = o)

پست (آ = ɑ:) جڑواں (ـَو = ɔ:)

مخرج کے علاوہ صوتی نقطۂ نظر سے ان مصوتوں کا طول یا اختصار شعری آہنگ کے تار و پود میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اردو کے دس مصوتوں کو حسبِ ذیل انداز میں ترتیب دیا جا سکتا ہے:

چھوٹے مصوتے:۔ ـِ (ɪ) ـَ (ə) ـُ (ʊ)

اس سلسلے میں اردو عروضیوں کے یہ مشاہدات بھی قابلِ غور ہیں جن پر ہمارے اساتذہ نے عمل کیا ہے۔

۱۔ چھوٹے مصوتوں کا حذف جائز ہے۔
۲۔ لانبے مصوتوں والے الفاظ میں:

الف:۔ ہندی الفاظ کی الف، واؤ اور "یا" کا گرا دینا جائز ہے۔ مثلاً

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کرلے

اپ(مومنؔ)

مجھ کو دیکھو تو ہوں بقیدِ حیات

تُ

اور چھ ماہی ہو سال میں دو بار

ار(غالبؔ)

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں

تِ نِ

اک تیر میرے سینہ پہ مارا کہ ہائے ہائے

رِ نِ(غالبؔ)

زخم نصیب تھا جگر زخم جگر سے کیا کہیں

ان کی نظر نے کیا کیا ان کی نظر سے کیا کہیں

کِ کِ(فانیؔ)

(ب) عربی فارسی الفاظ میں ان اصوات کا حذف جائز نہیں ہے۔ صرف ایسے مستثنیات میں جائز ہے جو اساتذۂ فارسی کرتے آئے ہیں۔ اس کی وجہ صوتیاتی نہیں ہے بلکہ سماجی ہے۔ یعنی عربی اور فارسی الفاظ کی پاسداری اور لحاظ اردو کے دکنی دور کو چھوڑ کر ہر زمانے میں کیا گیا۔ اردو کی ساری تحریکاتِ اصلاحِ زبان (مظہر جانِ جاناں اور امام بخش ناسخ کی تحریکات) اسی رجحان کی غماز ہیں۔

(ج) عربی فارسی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی ہو تو اس کا گرانا جائز ہے۔ کیوں کہ اردو میں یہ مصوتہ آ (ہ) کے برابر ہے اور "الف" کے قاعدے کا اطلاق اس کے ہائے مختفی پر بھی کیا جائے گا۔

اے دیدہ! شرطِ گریہ ہے ابرِ بہار سے(مصحفیؔ)

رخصت اے زنداں جنوں زنجیرِ در کھڑ کائے ہے
مژدۂ خارِ دشت پھر تلوا مرا کھجلائے ہے (ذوقؔ)

شعر میں جہاں حروف اس طرح دبنے یا گرتے ہیں تو ہوتا در اصل یہ ہے کہ لا بنے مرتے کی جگہ ہم مخرج یا قریب المخرج یا ادائیگی میں مماثلت رکھنے والا چھوٹا مصوتہ لے لیتا ہے۔

۳۔ کسرے کو کھینچ کر پڑھنا جائز ہے جس سے یائے تحتانی پیدا ہوتا ہے۔

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ (غالبؔ)

اس ضمن میں ـِ ے (e) کی صوتی لمبائی کے بارے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس کی مختصر آواز کو ظاہر کرنے کے لیے حرکت زیر (ـِ) سے کام لیا جاتا ہے۔ جیسے ایک یہ اِک عجب کہ یہاں حرکت چھوٹے مصوتے (ـِ i) کی نمائندہ ہے۔ مِل، دِل)

مصوتوں کے طول اور اختصار کے سلسلے میں یہ مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ مسموع مصمتوں کے بعد مصوتہ کسی قدر طویل ہو جاتا ہے۔ اور غیر مسموع مصمتوں کے بعد نسبتہً مختصر ہو جاتا ہے۔ مثلاً۔ با۔ پا۔ جا۔ چا۔ گا۔ کا کی ادائیگی میں /ب/ج/ اور /گ/ کے ساتھ مصوتہ /آ/ کی لمبائی بڑھ جاتی ہے۔

اردو کا عروض عربی الاصل ہے جسے فارسی والوں نے اپنایا۔ فارسی عربی کے لسانی اثرات کے ساتھ اردو شاعری نے اس عروضی نظام کو بھی قبول کر لیا۔ عربی فارسی عروض کے بعض قاعدے اردو زبان کے لہجے میں موسیقیت کے مطابق نہیں تھے اس لیے ہمارے شاعروں کو ان میں مناسب ردو بدل کی ضرورت محسوس ہوئی اور زحافات کا اضافہ کر دیا گیا۔

صوتی رمزیت اور موسیقیت :-

زبان کی صوتی رمزیت نقادوں، شاعروں، اور ماہرینِ لسانیات کی توجہ کا مرکز رہی ہے۔ زبان کے آغاز کا ایک نظریہ یہ ہے کہ الفاظ فطری اصوات کی نقلیں ہیں[۱] جیسے مختلف جانوروں

---

[۱] BAU-BAU THEORY

اور پرندوں کی آوازیں سنتے ہیں تو ان کی طرف اشارہ کرنے کے لیے انھیں آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ اس مشاہدے سے یہ قیاس کیا گیا کہ زبانوں کا آغاز بھی اسی طریقہ سے ہوا ہوگا۔ لفظ سازی کے اس طریقے سے آج بھی کام لیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہر زبان میں چند الفاظ ایسے مل جاتے ہیں جنھیں اس نظریے کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایک اور یہ نظریہ ہے کہ خارجی مظاہر سے انسان کے دل میں جو جذبات اور احساسات پیدا ہوتے ہیں انھیں وہ موزوں آوازوں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اس کی مثال ہر زبان کے فجائیے ہیں[1]۔ ان نظریات کے خلاف بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اس حد تک قبول کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اکثر زبانوں میں ایسے الفاظ موجود ہیں جو تقلید صوت کے طریقے سے فجائی اظہار کے طور پر وجود میں آئے۔ یہ نظریے ہماری توجہ زبان کی صوتی رمزیت کی طرف مبذول کراتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم زبان کی اصوات کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض الفاظ کا سماعی تاثر معانی سے پیدا ہونے والی کیفیات سے مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ بلوم فیلڈ (BLOOMFIELD) کا خیال ہے کہ انگریزی میں لاحقہ " ASH " کی آواز ایک سریع اور پُر تشدد حرکت کو ظاہر کرتی ہے۔ اردو میں مماثل کیفیت بعض ہندی الفاظ میں /ڑ/ کی مختتم صوت سے پیدا ہوتی ہے جیسے توڑ، پھوڑ، اکھاڑ، پچھاڑ، موڑ، دوڑ، مار دھاڑ، چیر پھاڑ وغیرہ۔ فرانسیسی شاعر RIMBOUD نے اپنی ایک نظم 'LES VOYLLES' میں ہر مصوتے کو ایک الگ رنگ سے تعبیر کیا ہے۔

YOU VOWELS, 'A' THE BLACK, WHITE 'E', GREEN 'U'
SOME DAY WILL I REVEAL YOUR HID NATWITIES.

یہ بہر حال ایک حقیقت ہے کہ مختلف مصوتوں کا سماعی تاثر باہم ایک دوسرے سے

---

[1] POOH-POOH THEORY

مختلف ہوتا ہے اور ان میں جداگانہ صوتی رمزیت ہوتی ہے جس سے شعوری اور غیر شعوری طور پر شاعر استفادہ کرتے ہیں RENE ETIAMBLE کے خیال میں سماعی تجربات سے یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ مصوتے /e/ (اے) اور /i/ (ی) بنیادی طور پر لطیف، تیز، واضح اور روشن معروضات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس بیان کو کلیہ کے طور پر قبول کرنا مشکل ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ پچھلے گول مصوتوں کے مقابلے میں یہ مصوتے خوشی اور مسرت کے اظہار میں منہ سے نکلنے والی آوازوں کا تاثر اپنے اندر رکھتے ہیں۔ ان مصوتوں کے ادا کرتے وقت عضویاتی حالت ہنسی یا ہلکے قہقہے کے وقت کی عضویاتی حالت کے مشابہ ہوتی ہے۔ پچھلے گول مصوتوں بالخصوص ان کی انفیائی ہوئی آوازوں کے ادا کرنے میں عضویاتی حالت مختلف ہوتی ہے اور کسی حد تک رونے اور منہ بسورنے کی عضویاتی حالت سے مماثلت رکھتی ہے۔

صوتی رمزیت کا انحصار ایک طرف کسی زبان کے بولنے والوں کی تہذیبی روایات، ان کے ماحول، معاشرت، مزاج اور عادات و اطوار پر ہوتا ہے جن کی متابعت میں الفاظ کے اندر یہ صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی اصوات سے خاص کیفیات کی باز آفرینی کریں دوسری طرف ان کیفیات سے اثر قبول کرنے کا دار و مدار شاعر اور قاری کی شخصیت پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوتی رموز عالم گیر زبان نہیں بن سکتے۔ مثال کے طور پر اردو کی کوز آوازوں کا آہنگ فارسی یا عربی (جن کی اصوات سے پیوند کاری کی گئی ہے) سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کئی صدیوں کے تجربات کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب کہیں جا کر یہ اصوات اردو، شاعری میں رچ بس گئی ہیں اور ان کی موجودگی اردو بولنے والوں کی نفسیات کو کسی طرح کا دھکا نہیں پہنچاتی۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان کا تکرار اردو شاعری میں اب بھی بہت کم ہے۔ فطری عمل ہونے ہوئے بھی اردو شاعر ان سے اجتناب کرتا ہے اور یہیں سے انتخاب فرہنگ شعری کی بحث آجاتی ہے۔

کسی زبان کی صوتیاتی ہیئت اس کی غنائی صلاحیت کے مطابق ہوتی ہے۔ اصواتِ شعر میں بنیادی ربط مفہوم کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ شعر میں ان کے اجتماع سے

خاص آہنگ تشکیل پاتا ہے جو شاعر کے جذباتی آہنگ کا صوتی عکس ہوتا ہے۔ بہترین الفاظ کے بہترین استعمال کا نام شاعری ہے"........

...... اس تعریف میں بہترین کا اطلاق صوتی ہیئت پر بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا کہ لفظ کے مفہوم پر۔ اسی وجہ سے فنِ شعر میں صوتی اعتبار سے الفاظ کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں ایسی بہت سی صنعتیں ملتی ہیں جن کا مقصد صوتی ہئیت کو بہتر بنانا اور غنائیت پیدا کرنا ہے۔ انگریزی میں سرحرفی صنعت ALLITRATION اور تجنیس صوتی ASSONENCE ایسی ہی صنعتیں ہیں۔ سرحرفی صنعت میں مختلف الفاظ ایک ہی صوت سے شروع ہوتے ہیں تجنیسِ صوتی کی بنیاد ہم آوازی اور قافیہ بندی پر ہے۔ ان صنعتوں سے شعر میں اصوات کی تکرار ہوتی ہے اور شعر کی غنائیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ خاص خاص اصوات کی تکرار سے کبھی صوتی رمزیت اور ایمائیت پیدا ہوجاتی ہے۔ انگریزی میں ٹینیسن TENNISON اور کیٹس KEATS نے اپنے شعری آہنگ میں تکرارِ اصوات سے خاص طور پر کام لیا ہے۔ اردو میں بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کا تعلق اصوات کی تکرار اور تنظیم سے ہے مثلاً ردّ العجز علی الصدر، تجنیس، عکس، قلب، تکریر وغیرہ۔

بحور و اوزان:۔

مصوتوں اور مصمتوں کی باہم ترتیب و تنظیم سے بحور و اوزان وجود میں آتے ہیں۔ ہر بحر کی اپنی ایک موسیقی ہوتی ہے جو جذبے کی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کر شعر کی تاثیر کو دوبالا کردیتی ہے۔ مخصوص جذبات کے اظہار کے لیے مناسب بحریں اختیار نہ کی جائیں تو گاگر بین کرنے یا منہ بسور کر ہنسنے کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض بحروں میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ متضاد قسم کے جذبات سے مطابقت پیدا کرلیتی ہیں۔ دیکھا جائے تو ہر بڑے شاعر کی کامیاب اور مشہور غزلیں چند خاص بحروں میں ملیں گی جو اس شاعر کے جذباتی مزاج سے موافق رکھتی ہیں۔ اسی وجہ سے کبھی یہ بحریں یا اوزان ان شاعروں کے نام سے منسوب ہوجاتے ہیں۔ مثلاً

متقارب مثمن اثرم دو چند میں " الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا" والی

غزل کی مقبولیت کی بنا پر یہ بحر میرؔ کے نام کا مضاف بن گئی ۔ اور ہم جب بحر کامل مثمن سالم
میں کسی شاعر کی غزل پڑھتے یا سنتے ہیں تو سراجؔ کی یہ غزل یاد آجاتی ہے ۔ "خبر تحیرِ عشق سن
نہ جنوں رہا نہ پری رہی" ۔ بعض بحور اور اوزان مخصوص جذبات و کیفیات سے زیادہ مناسبت
رکھنے کی بنا پر چند خاص خاص مضامین اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنا لیے جاتے ہیں یا
تو آگے چل کر یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے کہ ان اوزان میں شعر کہتے ہوئے از خود ویسے
ہی خیالات وارد ہونے لگتے ہیں ۔ اس خیال کی تصدیق اقبال کی غزل "کبھی اے
حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں" سے ہوتی ہے جو سراج کی مذکرہ غزل کی بحر میں کہی
گئی ہے ۔ شاعر کے اسلوب اور لہجہ پر بحور اور اوزان کا ایک بالواسطہ اثر یوں پڑتا ہے
کہ وہ کبھی شاعر کے انتخابِ الفاظ کی آزادی میں مانع ہو جاتے ہیں ۔ بحر شعر میں لفظ
کا تعین کرتی ہے لیکن بعض اوقات جملے کی ساخت یا کبھی محاورہ یا مرکب کا جزو ہونے کی
بنا پر فصاحتِ کلام کا اقتضا یہ ہوتا ہے کہ شعر میں لفظ کی نشست کسی اور مقام پر ہو اور
تعقید، تنافر یا دوسرے عیوب سے بچنے کے لیے شاعر اس لفظ کو ترک کر کے کسی اور لفظ
کا انتخاب کرتا ہے اور چوں کہ اکثر صورتوں میں متبادل لفظ کی صوتی مقدار مختلف ہوتی ہے
اس لیے وزن کی کمی یا بیشی کو دور کرنے کے لیے دوسرے الفاظ بھی بدل دیے
جاتے ہیں ۔ مثلاً میرؔ کے اس شعر میں ۔

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

"شراب" کی جگہ مئے باندھنا چاہیں تو شعر کو از سرِ نو لکھنا ہوگا ۔ نہ صرف وزن
کی تکمیل بلکہ فصاحتِ کلام باقی رکھنے کے لیے بھی دوسرے الفاظ میں رد و بدل کرنا ہوگا ۔
ایسی تبدیلیاں شعر کی صوتی آہنگ پر لازماً اثر انداز ہوتی ہیں ۔

صوتی نقطۂ نظر سے فارسی اور اردو بحور کی موسیقی ان چار اجزا پر مشتمل ہوتی ہے :

(۱) لانبے مصوتوں کی زیادہ سے زیادہ گنجائش ۔
(۲) چھوٹے مصوتوں کی ناگزیر کم سے کم تعداد ۔

(۳) چھوٹے اور لانبے مصوّتوں کی ترتیب ۔

(۴) مصوّتوں اور مصمتوں کا تناسب ۔

شاعر کسی بحر میں شعر کہتے ہوئے لانبے مصوّتوں کی جگہ چھوٹے مصوّتے لا سکتا ہے ایسی صورت میں جتنے لانبے مصوّتے کم ہوں گے مصوّتوں کی تعداد اتنی ہی بڑھ جائے گی۔ لیکن مصوّتوں اور مصمتوں کی مجموعی تعداد بحر کی فراہم کردہ گنجائش سے آگے نہیں بڑھ سکے گی صوتی مقدار ہر صورت میں یکساں رہے گی۔ اس اصول کو ریاضی کی زبان میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ بحر کی صوتی مقدار = ۲ (لانبے مصوتے + جڑواں مصوتے) + (چھوٹے مصوتے + مصمتے "ا" بطور حرف صحیح)[1]

ہر بحر کا ایک معیاری صوتی آہنگ ہوتا ہے جو ارکان کی تکرار سے تشکیل پاتا ہے۔ لیکن بہت کم اشعار میں یہ معیاری صوتی آہنگ برقرار رہ سکتا ہے۔ شاعر کے انتخاب الفاظ کی وجہ سے مصوّتوں اور مصمتوں کا تناسب بدل جاتا ہے۔ کبھی شعر کے الفاظ کی نوعیت کا دار و مدار کسی حد تک ردیف اور قافیہ پر بھی ہوتا ہے۔ جو شاعر کے ذہن میں خیال کے مختلف تلازمے ابھارتے ہیں ۔ غزل میں ردیف اور روی کی تکرار مقررہ صوتی وقفوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے اور وہ ایک طرف بحر کے صوتی آہنگ میں اپنی لے بڑھا دیتے ہیں تو دوسری طرف مصمتوں اور مصوّتوں کی فراہم کردہ گنجائش کو محدود کر دیتے ہیں۔ بحر اور ردیف و قوافی کا مجموعی صوتی انضباط شاعر کے لہجے اور انتخاب الفاظ پر کس طرح اثر ڈالتا ہے اس کا اندازہ مختلف شاعروں کے چند ہم زمین اشعار کے تقابلی مطالعے سے ہو سکتا ہے۔ ناسخ کی ایک غزل بحر ہزج مثمن سالم میں ہے:

---

[1] "ا" صوتیاتی اعتبار سے مصوتہ ہے۔ یہاں صرف صوتی مقدار کو ملحوظ رکھتے ہوئے لفظ کے آغاز میں اسے بطور حرف صحیح شمار کرنا ہوگا۔ جیسے "اب"، "جب" کا ہم وزن ہے۔ "اب" میں ایک چھوٹا سا مصوتہ اور ایک مصمتہ ہے۔ جبکہ "جب" میں ایک چھوٹا سا مصوتہ اور مصمتہ ہیں۔ اس لیے مساوات کو برقرار رکھنے کے لیے "ا" کو ایک بار بطور مصوتہ اور ایک بار بطور حرف صحیح گننا ہوگا۔

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا
طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

اس زمین میں آتشؔ، غالبؔ، ذوقؔ، امیرؔ، تسلیمؔ اور بعض دوسرے شاعروں نے بھی غزلیں کہی ہیں:

خدا سر دے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا
جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا
(آتشؔ)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا
(غالبؔ)

لگا ہے تیر دل پر آہ کس کافر کے مژگاں کا
نشاں سوفار کا معلوم ہوتا ہے نہ پیکاں کا
(ذوقؔ)

نہیں سودا فقط یوسف کو اس کے دورِ داماں کا
گدا اور بس بھی ہے کوچہ چاکِ گریباں کا (امیرؔ)

لکھا ہے یک قلم مضمون صنعتہائے یزداں کا
جوابِ دفترِ کن ہر ورق ہے اپنے دیواں کا
(تسلیمؔ)

عیاں ہر حرف سے ہے دائرہ مہرِ درخشاں کا
ہے رشکِ مطلعِ خورشید مطلع میرے دیواں کا
(فانیؔ)

یہ بحر ہر مصرعے میں چار چھوٹے اور بارہ لانبے مصوتوں اس طرح جملہ سولہ مصوتوں کی گنجائش فراہم کرتی ہے۔ یہ سولہ مصوتے تمام چھوٹے بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن لانبے مصوتے کسی مصرع میں بارہ[۱۲]

سے زیادہ نہیں لائے جا سکتے۔ مصمتوں کی تعداد کم سے کم سو اور زیادہ سے زیادہ اٹھائیں ہو گی۔ اس بحر میں جو بھی شعر کہا جائے گا ہر مصرع کا صوتی اُتار چڑھاؤ ان حدود کے تابع رہے گا۔

مندرجہ بالا مطلعوں میں ردیف اور قافیہ کی وجہ سے دو لانبے انفی اور دو لانبے غیر انفی مصوتوں کا اندراج لازمی ہو گیا ہے۔ اس طرح چھوٹے مصوتے مجموعی طور پر کسی مطلع میں اٹھائیس سے زیادہ نہیں لائے جا سکتے۔ ناسخ، آتش، غالب، ذوق، امیر، تسلیم اور فانی کے مطلعوں میں لانبے جڑواں اور چھوٹے مصوتوں کا تناسب بصراحت ذیل ہے:

	لانبے اور جڑواں مصوتے	چھوٹے مصوتے	مصمتے	"و" بطور حرف صحیح
ناسخ	۱۸	۱۴	۳۶	۲
آتش	۱۷	۱۵	۳۸	۱
غالب	۱۲	۲۰	۴۱	۳
ذوق	۱۹	۱۳	۳۶	۱
امیر	۲۰	۱۲	۳۳	۳
تسلیم	۱۳	۱۹	۴۰	۳
فانی	۱۶	۱۶	۳۷	۳

اس جدول پر غور کیجیے تو معلوم ہو گا کہ لانبے مصوتے سب سے زیادہ امیر اور ذوق نے اور سب سے کم غالب اور تسلیم نے استعمال کیے ہیں۔ اس طرح مصمتوں کی تعداد سب سے زیادہ غالب اور تسلیم کے پاس اور سب سے کم امیر اور ذوق کے مطلعوں میں ہے تسلیم کے مطلعے میں مسموع مصمتے غیر مسموع مصمتوں کے دوچند سے بھی زیادہ ہیں۔ دوسرے شاعروں کے پاس ان کا تناسب قریب قریب مساوی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اپنے ایک مقالے میں غالب کے صوتی آہنگ کی یہ خصوصیت بیان کی ہے کہ وہ فارسی موسیقیاتی آہنگ کے چلتے سروں میں گاتے ہیں۔ چلتے سروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی صفیری آوازوں درگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں شلاً /خ/، /ش/، /ف/، /ز/ وغیرہ) سے اپنا صوتیاتی آہنگ تیار کرتے ہیں۔ اور بیشتر انفیں /ن/، /م/ کی انفی موسیقی کا پس منظر

عطا کرتے ہیں۔ "غالبؔ کے آہنگ کی یہ خصوصیت ان کے زیرِ نظر مطلع میں نمایاں ہے۔ سب سے زیادہ صفیری آوازیں غالب ہی نے استعمال کی ہیں۔ ناسخؔ اور فانیؔ کے آہنگ میں صفیری آواز /ہ/ اور ارتعاشی آواز /ر/ کا اندراج ایک قدرِ مشترک ہے۔ عشاقی آوازیں /ک/، /گ/، /گھ/ اور /خ/ آتشؔ کے مطلع میں زیادہ ہیں۔ اس طرح ذوقؔ اور تسلیمؔ اور امیرؔ کے مطلعوں میں علی الترتیب /ک/، /ن/ اور /ہ/ کی آوازیں الگ الگ صوتی تاثر پیدا کررہی ہیں۔ لیکن تمام مطلعے چوں کہ ایک ہی زمین میں ہیں اس لیے ان کا آہنگ کچھ تو تال کی یکسانیت کی وجہ سے ایک دوسرے سے بہت قریب ہے اور اس کے علاوہ ہر مطلع کی صوتی مقدار ہمارے اخذ کردہ ضابطے کے مطابق بحر کی صوتی مقدار کے مساوی ہے۔ بحر ہزج مثمن سالم کی صوتی مقدار ۸۸ ہوتی ہے اور یہی مقدار ہر مطلع کی ہے۔

ناسخ	۲ (۱+۱۷) + (۲+۳۶+۱۴) = ۸۸
آتش	۲ (۲+۱۵) + (۱+۳۸+۱۵) = ۸۸
غالب	۲ (۱+۱۱) + (۳+۴۱+۲۰) = ۸۸
ذوق	۲ (۳+۱۶) + (۱+۳۶+۱۳) = ۸۸
تسلیم	۲ (۲+۱۱) + (۳+۴۰+۱۹) = ۸۸
امیر	۲ (۳+۱۷) + (۳+۳۳+۱۲) = ۸۸
فانی	۲ (۱+۱۵) + (۳+۳۷+۱۶) = ۸۸

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ شاعر کا لہجہ بحر اور ردیف و قوافی کے فراہم کردہ صوتی آہنگ کے نظام کے تابع ہوتا ہے۔ شاعر کو اس قدر آزادی رہتی ہے کہ اگر وہ چاہے تو لانبے مصوتے کی جگہ ایک چھوٹا مصوتہ اور ایک مصمتہ یا دو چھوٹے مصوتے استعمال کرے۔ اس طرح بحر کے صوتی نظام میں شاعر کو اپنا لہجہ شامل کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے اور شعر میں ایک نیا آہنگ ابھرتا ہے جو بحر کا آہنگ نہیں ہوتا۔

شعر میں لانبے مصوتوں کی زیادتی ہی روانی پیدا کرنے کی ضامن نہیں ہوتی بلکہ الفاظ کا صوتی اعتبار سے انتخاب اور مناسب مقام پر ان کا استعمال بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر

اس کا لحاظ نہ رکھا جائے، لانبے مصوّتوں کی جگہ چھوٹے اور چھوٹے مصوّتوں کی جگہ لانبے مصوّتے لائے جائیں یا ساکن مصوّتوں کو متحرک اور متحرک کو اس طرح ساکن کر دیں کہ شعر کا مفہوم لفظ کی ادائیگی میں جس لہجہ کا طالب ہو وہ لہجہ قایم نہ رہ سکے تو مذاق سلیم اسے گوارا نہ کریگا اور شعر کی حقیقی موسیقیت بھی مجروح ہوگی۔ لانبے مصوّتے کے مقام پر چھوٹا مصوّتہ یا چھوٹے مصوّتے کی جگہ ساکن مصمّتہ آئے اور اس کے ماقبل یا مابعد لانبا مصوّتہ یا صغیری مصمّتہ ہو تو زیادہ مضائقہ نہیں۔ کیوں کہ قرأت میں ماقبل کے مصوّتے کو کسی قدر زیادہ کھینچ کر پڑھنے سے چھوٹے مصوّتے کو زیادہ کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت نہ ہوگی۔ یا ساکن مصمّتہ ساکن ہی رہے گا۔ مثال کے طور پر اقبال کے مصرع:

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں!

میں "فصیلِ" اور "کشورِ" "فصیلے" اور "کشورے" پڑھے جائیں گے۔ لیکن "فصی" اور "کش" کو ادا کرنے میں زیادہ وقت لیں تو ان اضافتوں کو کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت باقی نہ رہے گی۔

ہم دیکھ آئے ہیں کہ ردیف اور قوافی بحر میں مصوّتوں اور مصمّتوں کی گنجائش سے اپنا حصّہ پہلے ہی لے لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ بالواسطہ طور پر بھی شعر کے صوتی آہنگ کو متاثر کرتے ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ردیف و قوافی نہ صرف انتخابِ الفاظ میں شاعر کی رہنمائی کرتے ہیں بلکہ اس کے انتخاب کو مشروط اور محدود بھی بنا دیتے ہیں۔ شعر میں دوسرے کلموں کی صرفی حیثیت اور نحوی اعتبار سے جملوں کی ساخت کا انحصار بڑی حد تک ردیف و قوافی پر ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہم زمین مطلعوں کی متذکرہ مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ردیف حرفِ اضافت ہونے کی وجہ سے تمام قافیے مضاف الیہ ہیں اور ہر شعر میں ان کے مضاف اسما واحد مذکر آئے ہیں ان مطلعوں میں اسماءِ صفات کی کثرت فعلِ ناقص کا استعمال اور بیانیہ انداز ردیف و قوافی کے اثر کو ظاہر کرتا ہے۔ حاصلِ کلام یہ کہ ردیف اور قافیے بحر کے آہنگ کو زیادہ متعین کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب دو مختلف مزاج کے شاعر ایک ہی زمین میں طبع آزمائی کرتے ہیں تو ان کے اشعار کے آہنگ اور اندازِ بیان میں کسی قدر مشابہت پیدا ہو جاتی ہے۔

شعر میں لے، نغمگی، روانی اور خاص سماعی کیفیات پیدا کرنے میں مصوتے اہم حصہ لیتے ہیں۔ شعر کی روانی و غنائیت کا انحصار بڑی حد تک مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں (بالخصوص لانبے مصوتوں) کی کثرت پر ہوتا ہے۔ اردو میں جو بحریں رائج ہیں ان میں بہت سی بحروں میں اس کی گنجائش ہے کہ مصوتے مصمتوں سے زیادہ لائے جائیں اور طویل مصوتوں کا تناسب بھی چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں زیادہ ہو اور چند اوزان ایسے بھی ہیں جن میں مصمتوں اور چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں لانبے مصوتوں کے اندراج کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ بحروں میں لانبے مصوتوں کی گنجائش ارکان کی نوعیت اور تعداد کے ساتھ کم یا زیادہ ہوتی ہے۔ مثلاً بحرِ رمل کے آٹھ رکنی سالم (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن دوبار) میں چوبیس لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں ایک وزن متدارک مخبون مضاعف (فعلن، فعلن، فعلن دوبار) کو لیجئے۔ اس وزن میں صرف آٹھ لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں جب کہ چھوٹے مصوتوں کی تعداد کم سے کم سولہ ہوگی۔ اس وزن میں شعر کہا جائے تو اس کا آہنگ بہت ہی مرتعش ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مخصوص جذبات و کیفیات کے اظہار کے لیے یہ آہنگ مفید اور موزوں ثابت ہو سکتا ہے اور شعر کا سماعی تاثر بھی خوشگوار ہو سکتا ہے لیکن یہ وزن ہر طرح کے جذبات اور لہجوں کو سہار نہیں سکتا۔

ردیف و قوافی:-

پابند شاعری بالخصوص غزل کی موسیقیت کو بڑھانے میں ردیف و قوافی اہم حصہ لیتے ہیں۔ ردیف و قوافی میں مسموع اصوات جتنی زیادہ ہوں گے غزل کا نغمہ اتنا ہی خوشگوار ہوگا۔ نغمگی کے اعتبار سے شعر کی صوتِ آخر بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جو ردیفیں لانبے مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں ان میں زیادہ غنائیت ہوتی ہے۔ غزل اگر غیر مردف ہو تو قافیہ کی مختتم صوت پر اس اصول کا اطلاق ہوگا۔ قافیہ یا ردیف کی مختتم صوت /م/، /ن/، /ر/، یا /ل/ جیسے بجتے ہوئے مصمتے ہوں تو ردیف و قوافی زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں اس کے برخلاف غیر مسموع مصمتوں سے ردیف و قوافی کی غنائیت مجروح ہو جاتی ہے۔ ہکار مصمتے، کوز مصمتے اور بعض بندشی مصمتے صوتِ مختتم کے طور پر آکر ردیف و قوافی میں غنائیت پیدا کرنے کی بجائے انھیں بد آہنگ بنا دیتے ہیں۔ قدما نے

تہجی کے حروف کی ترتیب کے ساتھ ردیف وار دیوان کی تکمیل کے لیے ان اصوات پر ختم ہونے والی ردیفیں بھی باندھی ہیں۔ لیکن ایسی غزلیں صرف دیوان کی زینت بن کر رہ گئیں اور مقبول نہ ہو سکیں۔

ردیف وقوافی کا آہنگ جو اندرونی صوتی تنظیم سے ترتیب پاتا ہے۔ بحر کے آہنگ کا جزو ہوتا ہے۔ بحر کی صوتی مقدار میں سے کچھ حصے پر ردیف وقوافی متصرف رہتے ہیں۔ اور ان کا کچھ حصہ ان اصوات کے لیے چھوڑ دیتے ہیں جن کی تکرار نہیں ہوتی اور جو کسی خیال کو متواتر نہیں دوہراتیں۔ شعر کی تاثیر کے لیے جو معنویت اور نغمگی کے امتزاج سے ابھرتی ہے اس کے دونوں اجزا میں توازن ضروری ہے۔ اسی لیے ردیف وقوافی کے آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے ان بحروں اور اوزان کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے جن میں وہ مندرج ہوتے ہیں۔

ردیف وقوافی کے تعین اور ان کے صوتی آہنگ کے تجزیے میں مروجہ علم قافیہ ہماری مدد نہیں کرتا۔ قدیم علم قافیہ کی بنیادی خرابی یہ ہے کہ اس میں لانبے غیر انفی اور انفی مصوتوں کو حروف صحیح کا مقام دیا جاتا ہے اور ان کے ماقبل حرکت متصور کر کے مختلف قاعدوں کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ مثلاً جس طرح قافیوں "یار" اور "بار" میں مصمتے /ر/ کو حرف روی اور ماقبل کے مصوتے آ = (ā) کو ردف مانا جاتا ہے۔ اسی طرح قافیوں "انساں" اور "سلطاں" میں بھی غنے کی علامت "ں" کو حرف روی قرار دے کر ان کے ماقبل غیر انفی مصوتہ آ = ā متصور کیا جاتا ہے اور اسے ردف ٹھہراتے ہیں۔ اسی طرح "شناخت" اور "تاخت" کی /خ/ کے مقابل "چاند" اور "ماند" میں غنے کی علامت کو بھی ردف اور روی کے درمیان مستقل حرف مان کر اسے ردف زائد کہا جاتا ہے۔ قافیے کی بحث میں حرف اصلی اور حرف زائد کا فرق ملحوظ رکھنا اور ایطائے خفی اور تضمین وغیرہ کو عیوب قافیہ قرار دینا بھی نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ قافیہ مستقل کلمہ نہیں ہوتا۔ اس کی بنیاد محض تکرار اصوات پر قائم ہے۔

قدیم علم قافیہ میں قافیہ دو ساکن پر منحصر سمجھا جاتا ہے۔ اور ان کے درمیان متحرک حروف

کی تعداد کی تبدیلی سے قافیے کی مختلف صورتیں قرار دی جاتی ہیں جیسے مترادف، جس میں دو ساکن فصل کے بغیر آئیں۔ مثلاً خان۔ جان۔ دور، طور۔ متواتر جس میں دو حروف ساکن کے درمیان ایک متحرک حرف ہو۔ جیسے نشتر، دلبر، اسی طور پر درمیانی حرف متحرک کے اضافے سے قافیے کی دیگر قسمیں، متدارک، متراکب، متکاوس وغیرہ وجود میں آتی ہیں۔ دراصل یہاں بھی لانبے مصوتوں کے تعلق سے وہی مغالطہ ہوا ہے کہ وہ مصمتوں کی طرح ساکن یا متحرک ہوتے ہیں۔ قافیے کے لیے دو ساکن کا لزوم رکھنے پر "ملا" "اٹھا" "سُنا" جیسے الفاظ ہم قافیہ نہیں رہیں گے۔ اس لیے قافیے کا تعین صوتی نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہیے۔ صوتی اعتبار سے قافیے کی اکائی ایک طویل مصوتہ ہوگا۔ جو کسی مصمتے کے بعد آئے۔ جیسے "برا" اور "بھلا" کا اختتامی مصوتہ آ = ا یا ایک چھوٹا مصوتہ + ساکن مصوتہ جیسے منصب، غضب۔ میں (ـَ + ـب) مصوتوں اور مصمتوں کی کمی، زیادتی اور باہمی ترکیب سے مختلف آہنگ کے قافیے بنتے چلے جاتے ہیں۔ مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار اور ترکیب کے اعتبار سے قافیوں کے چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

مص = کہیں، کہیں

مص مصم = مِل، دِل

مص مصم مص = سفینہ، جبینہ

مص مصم مص مصم = چمن، دمن

مص مصم مصم = غرق، فرق

مص مصم مصم مص = سوختہ۔ دوختہ

مص مص = گئی، گئی

اب ضرورت اس بات کی ہے کہ ہماری زبان کی اصوات، ان کی ترتیب اور تکرار کو ملحوظ رکھتے ہوئے صوتیاتی نقطۂ نظر سے علم بلاغت، علم بدیع، عروض اور علم قافیہ کو از سر نو مدوّن کیا جائے۔ اس کی وجہ سے فن اور بیان کے بہت سے جھگڑے از خود رفع ہو جائیں گے۔

ہمارا فن شاعری جو تقلیدی اور روایتی ہونے کی وجہ سے از کار رفتہ ہوتا جا رہا ہے اسے اگر سائنٹیفک بنایا جائے تو وہ ہئیت اور آہنگ کے نئے تجربوں میں بھی ہماری رہنمائی کر سکے گا۔

قافیہ

مشرق اور مغرب کی شاعری میں زمانۂ قدیم ہی سے وزن کے ساتھ قافیے کو شعر کا لازمی اور اہم جز سمجھا جاتا رہا ہے۔ قافیہ اصوات کی تکرار سے بنتا ہے۔ "باطل" اور "مشکل" قافیے ہیں اس لیے کہ ان کلموں کے آخر میں اصوات = /ب/ اور /ل/ کی تکرار ہوئی ہے "سبو" اور "کدو" بھی قافیے ہیں ان میں مصوتہ /وٗ = ū/ مکرر آیا ہے۔ اسی طرح "کب" اور "جب" "کام" اور "نام" "غم" اور "الم" پر قافیے کا اطلاق ہوتا ہے۔ صوتی نقطۂ نظر سے قافیے کی اکائی ایک لمبا مصوتہ[1] یا ایک مصوتہ + مصمتہ ہے۔ قافیے میں اس صوتی اکائی کا پایا جانا ضروری بھی ہے اور کافی بھی۔ کلموں کے آخر میں لانبے مصوتوں کی تکرار سے بننے والے قافیوں کی چند مثالیں یہ ہیں: گیا۔ اٹھا، سنے، کہے، کہیں کہیں۔ ایک مصوتے اور ایک مصمتے سے مل کر تشکیل پانے والے قافیے یہ ہیں: مِل، دِل، سال، حال، نظر۔ خبر۔ ستم۔ کرم۔ اگر دو کلموں کے آخر میں اصوات کی اس طرح تکرار نہ ہو تو انھیں قافیہ نہیں کہا جائے گا "کہا" کا قافیہ "جاؤ" اور "بل" کا قافیہ "بادل" نہیں ہو سکتا قافیوں میں صوتی اکائی کو ملحوظ رکھتے ہوئے مزید مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار کا لزوم رکھا جا سکتا ہے۔ اس مکرر لائے جانے والے مصوتوں اور مصمتوں کی تعداد میں تبدیلی اور ان کی ترتیب کے فرق سے مختلف آہنگ کے قافیے تشکیل پاتے ہیں۔ مثلاً:

مص[2]: جفا۔ خدا   نمُو۔ رفُو   روشنی ۔ زندگی

---

[1] اردو زبان کے بنیادی مصوتے دس ہیں ان میں تین چھوٹے مصوتے ہیں اور باقی لانبے۔
چھوٹے مصوتے = ـَ = a ـِ = i ـُ = u
لانبے مصوتے = ا، آ = ā ی = ī و = ū وٗ = o ے = e ـَے = ai ـَو = au
[2] مص = مصوتہ مصم = مصمتہ

مص مصم: بدَن ۔ وطَن ساحِل دِل گُل ۔ تُل

کمال ۔ خیال نظیر ۔ فقیر روپ ۔ دھوپ

مص مصم مص: کہاں ۔ جہاں سفینہ ۔ حسینہ تارے ۔ نظارے

مص مصم مص مصم: حالات ۔ خیالات چمن ۔ دمن نقیب ۔ رقیب

مص مصم مصم: غرق ۔ فرق ہست ۔ مست تاخت ۔ ساخت

مص مصم مصم مص: نکھارتے ۔ سنوارتے سوختنہ ۔ دوختنہ لڑکا ۔ تڑکا

مص مص: کئی گئی آئے ۔ لائے جاؤ ۔ سناؤ

مصوتوں اور مصمتوں کی تعداد اور ترتیب کے فرق سے قافیوں کے اور بھی نمونے بن سکتے ہیں ۔ ان تمام نمونوں میں قافیہ کی اکائی لازماً موجود ہوگی۔

قافیہ ایک سادہ صوتی تنظیم ہے ۔ لیکن قدما نے غیر ضروری موشگافیوں سے اسے پیچیدہ مسئلہ بنا دیا ہے اور ایک مستقل علم کی بنیاد رکھ دی ہے ہم دیکھتے ہیں کہ علم قافیہ کی خشت اول ہی ٹیڑھی رکھی گئی ہے ۔ یہ علم چند غلط مفروضات پر قایم ہے ۔ ان مفروضات کی غلطی واضح کر دی جائے تو سارا علم پادر ہوا ہو جاتا ہے ۔ قدما نے قافیہ کی جو تعریف کی ہے اس کی رُو سے قافیہ کا اطلاق چند معین حروف پر ہوتا ہے جو قصیدہ اور غزل کے مطلعوں، مثنوی کی ابیات کے ہر مصرع کے آخر میں اور قطعہ، غزل اور قصیدہ کے اشعار کے مصرع ثانی کے آخر میں الفاظ مختلفہ کے اندر آتے ہیں اور مستقل نہیں ہوتے ۔ بات یہاں تک تو ٹھیک ہے ۔ حروف سے مراد اگر زبان کی اصوات لی جائیں تو کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ماہرین علم قافیہ حروف کو اصوات کی علامت نہیں سمجھتے تھے ان کے ذہن میں مصوتوں (Vowels) اور مصمتوں (Consonents) کا تصور زیادہ واضح نہیں تھا ۔ قواعد کی کتابوں میں اگرچہ حروف صحیح (مصمتوں) اور حرف علت (مصوتوں) کی تقسیم ملتی ہے لیکن قدما کا تصور یہ تھا کہ یہ سب حروف یا تو ساکن ہوتے ہیں یا متحرک ۔ ان کے نقطۂ نظر سے مصوتہ یا Vowels کا فعل، حرکات انجام دیتی ہیں ۔ حرکات (فتح، ضمہ، کسرہ یا زبر، زیر، پیش) کو جو دراصل عربی، فارسی اور اردو زبان کے مصوتے ہیں انھوں نے نظام ہجا سے خارج کر دیا

اس غلط تصور کی وجہ سے کلموں کی صوتی تنظیم کے بارے میں جو مغالطہ ہوا اس کا اندازہ ایک مثال سے ہو سکتا ہے۔ لفظ "پانی" کو لیجیے۔ قدما کے نقطۂ نظر سے یہ لفظ چار حروف پ۔ الف۔ ن اور ی اور دو حرکات سے بنا ہے۔ ان کی ترتیب یہ ہے: پ + ـَ + ا + ن + ـِ + ی گویا اس لفظ میں دو مصمتے (حروفِ صحیح) پ اور ن اور چار مصوتے (حرکات اور حروفِ علت) ـَ، ـِ، ا اور ی شامل ہیں۔ جب کہ صوتی نقطۂ نظر سے یہ لفظ صرف دو مصمتوں = /پ/ اور /ن/ اور دو مصوتوں /آ = ā/ اور /ی = ī/ پر مشتمل ہے ماہرینِ علمِ قافیہ نے مزید ستم ظریفی یہ کی کہ غنہ کو ایک الگ اور مستقل صورت قرار دیا (جب کہ عروضی بھی غنہ کو حرف میں داخل نہیں سمجھتے اور تقطیع میں نہیں لاتے) چناں چہ لفظ "جہاں" ان کے بہ موجب ان حروف پر مشتمل ہے = ج + ـَ + ہ + ـَ + ا + ں حالاں کہ یہ لفظ صرف دو مصمتوں = /ج/ اور /ہ/ اور دو مصوتوں /ـَ = ə/ اور /آں = ā̃/ سے مل کر بنا ہے۔ /آں = ā̃/ واحد صوت ہے۔ مصوتہ /آ = ā/ کو جب ناک سے ادا کیا جاتا ہے تو آں = ā̃ بن جاتا ہے۔ یہی وہ بنیادی لغزش اور غلطی تھی جس نے قافیہ کے ماہرین کو غلط راہ پر ڈال دیا اور اس غلطی کو نبھانے کے لیے انھوں نے غیر علمی اصولوں اور مستثنیات کا چکر چلا دیا۔

اب ہم کسی قدر تفصیل سے قدیم علمِ قافیہ کے مباحث کا جائزہ لیں گے۔ علمِ قافیہ کی رُو سے قافیہ کا اطلاق ۹ حروف پر ہوتا ہے۔ ان کے نام یہ ہیں: ردوف، قید، تاسیس، دخیل، روی، وصل، مزید، خروج اور نائرہ اصل میں حروف روی ہے۔ اس کے بغیر قافیہ تشکیل نہیں پا سکتا "قسَم" اور "قلَم" میں حروف روی "م" ہے۔ "فضا" اور "صبا" میں حرفِ روی "ا" ہے صوتی نقطۂ نظر سے اول الذکر قافیہ ایک مصوتہ /ـَ = ə/ اور ایک مصمتہ /م/ سے بنا ہے۔ موخر الذکر قافیہ صرف ایک لانبے مصوتے /آ = ā/ سے تشکیل پاتا ہے ماہرینِ علمِ قافیہ کہتے ہیں کہ ان قوافی میں "م" اور "ا" ساکن ہیں۔ ایسے قافیہ کو وہ روی مقید کہتے ہیں۔ اگر حرفِ روی متحرک ہو اور اس کے بعد حرفِ زائد آئے تو اسے روی مطلق کہتے ہیں۔ "ذاتی" اور "نباتی" میں "ت" متحرک ہے اور اس کے بعد حرف

زائد " ی " آیا ہے ۔ صوتی اعتبار سے یہ " مص مصم مص " نمونہ کا قافیہ ہے ۔

ردف ان ساکن حرف مدہ کو کہتے ہیں جو حرف روی سے قبل بلا فصل آئے " کبیر " اور " پیر " میں حرف روی " ر " سے پہلے قدما کے مطابق یائے معروف ساکن ہے ۔ وہ اسے ردف کہتے ہیں ۔ صوتی اعتبار سے یہ " مص مصم " نمونے کا قافیہ ہے ۔ حرف مد اور روی کے درمیان کوئی اور ساکن حرف آئے تو اسے ردف زائد کہتے ہیں ۔ " دوست " اور " پوست " میں " س " ردف زائد ہے ۔ قدما چوں کہ غنہ کو بھی مستقل حرف تصور کرتے تھے اس لیے ان کے نقطۂ نظر سے " کانپ " اور " ڈھانپ " میں نحنہ ردف زائد ہے حالاں کہ صوتی نقطۂ نظر سے یہ قافیہ بھی ایک مصوتہ = / آں = ـآں / اور ایک مصمتہ = / پ / سے مل کر بنا ہے اس میں / آں / ردف اصلی ہے نہ کہ ردف زائد ۔

قید اس حرف ساکن کو کہتے ہیں جو مدہ نہ ہو اور روی کے قبل بلا فصل آئے ۔ " نخل " اور " دخل " میں حروف روی " ل " سے قبل " خ " حرف قید ہے ۔ صوتی اعتبار سے یہ " مص مصم مصم " نمونے کا قافیہ ہے ۔

تاسیس اس ساکن حرف کو کہتے ہیں جو روی سے پہلے آئے لیکن " الف " اور روی کے کے درمیان ایک متحرک فاصل آئے جیسے " جاہل " اور " فاہل " ۔ ماہرین علم قافیہ کہتے ہیں کہ تاسیس کی پابندی تمام اشعار میں ضروری نہیں ہے ۔ " جاہل " اور " قابل " کا قافیہ دل بھی آسکتا ہے ۔ صوتی نقطۂ نظر سے قافیہ کو قائم کرنے والی تمام اصوات کی تکرار ہونی چاہیے اور یہ بھی ضروری ہے کہ یہ اصوات قافیہ ہوں ۔ تاسیس کا شمار بعض اساتذہ نے صنعت میں کیا ہے جسے اعنات کہتے ہیں ۔ تاسیس اور روی کے درمیان جو حروف مختلف آتے ہیں انھیں دخیل کہتے ہیں ۔

وصل وہ حرف ہے جو روی کے بعد آتا ہے ۔ " بیماری " اور " گرفتاری " میں " ر " روی ہے اور ی وصل ۔ سوال یہ ہے کہ " ی " کو روی کیوں نہیں سمجھا جاتا ۔ ماہرین علم قافیہ کہتے ہیں کہ روی اور وصل میں یہ فرق و امتیاز ہے کہ وصل کو خارج کر دیا جاتا ہے تو مہمل ہو جاتا ہے ۔ متذکرہ کلموں میں " ی " کو خارج کر دیں تو " بیمار " اور " گرفتار " باقی رہ جائیں گے جو بامعنی کلمے ہیں اس کے برخلاف حرف روی " ر " کو نکال دیں تو " بیما " اور " گرفتا " باقی رہ

جاتے ہیں جو بے معنی ہیں۔ اس نوبت پر قافیہ کے تعیّن کے تعلّق سے قدما کی دوسری غلطی سامنے آتی ہے۔ قافیہ میں کلمہ کی اصوات کو پیش نظر رکھنا چاہیئے نہ کہ مفہوم کو۔ ہم ان غیر ضروری اصطلاحوں کے پھیر سے نکل کر سادہ طریقہ سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ "بیماری" اور "گرفتاری" "مص مصم مص" نمونے کے قافیے ہیں۔ قافیہ کے ضمن میں ایک مضحکہ خیز بحث حروف زاید اور حرف اصلی کی آتی ہے "خشک سالی" اور "خالی" میں پہلے لفظ کی "ی" کو یائے زائد کہتے ہیں کیوں کہ اصل لفظ سال پر اس کا اضافہ کیا گیا ہے جب کہ "خالی" کی "ی" اصلی ہے۔ علم قافیہ کی رو سے "خشک سالی" میں حرف روی "ل" ہے اور "خالی" میں حرفِ روی "ی" ہے۔ صوتی نقطۂ نظر سے حرفِ اصلی اور حرف زائد کا فرق کوئی معنی نہیں رکھتا۔

خروج وہ حرف ہے جو حرفِ وصل کے بعد بلا فصل آئے۔ "بجنے" اور "گرجنے" میں "ے" خروج ہے۔ علم قافیہ کی رو سے۔ "راتیں" اور "باتیں" کا غنّہ بھی خروج ہے۔ یہاں بھی غنّہ کو مستقل حروف سمجھنے کا مغالطہ ہوا ہے حالاں کہ ان کلموں میں "ت" حرف روی ہے اور مصوتہ /ایں = ئ̃/ حرفِ وصل ہے۔ صوتی اعتبار سے "راتیں" اور "باتیں" "مص مصم مص" نمونہ پر ہے اور "بجنے" اور "گرجنے" "مص مصم مص" نمونے کے قافیے ہیں۔

مزید وہ حرف ہے جو خروج کے بعد بلا فصل آتا ہے "مانوگے" اور "جانوگے" میں "ن" حرفِ روی ہے "و" حرفِ وصل، "گ" حرفِ خروج اور "ے" حرفِ مزید ہے اسی قیاس پر "گلابیاں" اور "شرابیاں" میں غنّہ کو حرف مزید کہا جاتا ہے جو صوتی اعتبار سے درست نہیں ہے "مانوگے" "جانوگے" اور "گلابیاں" "شرابیاں" "مص مصم مص مصم مص" نمونے کے قافیے ہیں۔

مزید کے بعد بلا فاصلہ جو حرف آتا ہے وہ نائرہ کہلاتا ہے "آوے گا" اور "جاوے گا" میں "الف" روی ہے "و" "وصل"، "ے" "خروج"، "گ" "مزید اور حرفِ آخر "الف" نائرہ ہے۔ غنّہ کو حسب معمول حرف سمجھ کر "چھوڑیں گے" اور "توڑیں گے" میں حرفِ آخر "ے" کو نائرہ کہا جاتا ہے۔ جب کہ یہ مزید ہے۔ "جاوے گا" "آوے گا" اور "چھوڑیں گے"

"توڑیں گے" بھی "مص معصم مص مصم مص" نمونے کے قافیے ہیں۔

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں ماہرینِ علمِ قافیہ نے لفظ کے با معنی جزو کے حرفِ آخر کو روی ٹھیرا کر اس کے قبل اور بعد آنے والے حروف کے مختلف نام دیے ہیں۔ صوتی نقطۂ نظر سے قافیہ میں معنی کی رعایت رکھنا ہی غلط ہے اس اعتبار سے حرفِ روی خود غیر معتبر ٹھیرتا ہے اور سارے علمِ قافیہ کی بنیاد اکھڑ جاتی ہے۔

اب ماہرینِ علم کی یہ کج روی ملاحظہ ہو کہ ایک طرف تو وہ قافیہ کے لیے الفاظِ مختلف کی شرط لگاتے ہیں دوسری طرف اگر ایک لفظ کئی بار مختلف معنوں میں آئے تو اسے قافیہ مانتے ہیں مثلاً:

بھیجی ہے مجھ کو شاہ جم جاہ نے دال
ہے لطف و عنایات شہنشاہ پہ دال

اس شعر میں "دال" صوتی اعتبار سے قافیہ نہیں ہو سکتا لیکن ماہرینِ علمِ قافیہ اس پر معترض نہیں ہوتے۔

قافیہ کے باب میں حروفِ قافیہ کی حرکتوں کا بیان بھی آتا ہے۔ قافیہ کی حرکتوں کی چھ قسمیں بتائی جاتی ہیں: توجیہ، مجرے، رس، اشباع، حذو اور نفاذ۔ ہم یہاں صرف مثالوں سے واضح کریں گے کہ یہ نام کن کن حرکات کے ہیں۔

توجیہ: "دقن" اور "دہن" میں "ق" اور "ہ" کے بعد کی حرکت فتح۔

مجرے: "فریادی" اور "آزادی" میں "د" کی حرکت کسرہ حالاں کہ یہاں کسرہ کا وجود بھی نہیں ہے۔ /د/ کے بعد صرف مصوتہ /ی = i:/ ہے۔

رس "کامل" اور "مقابل" میں "ک" اور "ق" کی حرکت فتح۔ یہاں بھی دراصل کوئی حرکت نہیں ہے۔ /ک/ اور /ق/ کے بعد مصوتہ /آ = a/ آیا ہے۔ ویسے ان الفاظ میں یہ مصوتہ قافیہ میں شامل نہیں ہے۔

اشباع "کرامت" اور "نظامت" میں "م" کی حرکت فتح۔

حذو: "شام" اور "نام" میں "الف" سے قبل کی حرکت فتح۔ یہ بھی محض مفروضہ ہے۔ الف سے قبل کوئی حرکت ہے ہی نہیں اگر حرکت ہو تو یہ الفاظ یوں پڑھے جائیں گے۔ "شَ، اَم" "نَ، اَم"

نفاذ: "سمجھائیے" اور "لے جائیے" میں یائے تحتانی کی حرکت کسرہ۔ یہاں بھی دراصل کوئی حرکت نہیں ہے۔

ماہرینِ علمِ قافیہ نے عیوبِ قافیہ کے بیان میں سب سے زیادہ ٹھوکریں کھائی ہیں صوتی اعتبار سے کوئی لفظ یا تو قافیہ ہوگا یا نہیں ہوگا عیب دار قافیہ کوئی چیز نہیں ہے عیوبِ قافیہ کے سلسلے میں سب سے پہلے اقوا کا ذکر آتا ہے۔ حرفِ روی سے قبل حرکت میں اختلاف ہو تو اسے اقوا کہتے ہیں جیسے "صاحب" کا قافیہ "طالب" لایا جائے۔ جیسا کہ ہم بیان کر آئے ہیں صوتی اعتبار سے قافیہ کی اکائی ایک لانبا مصوتہ یا ایک مصوتہ + ایک مصمتہ ہے۔ "صاحب" اور "طالب" میں صرف مصمتہ /ب/ کی تکرار ہوئی ہے۔ اس لیے ان کلموں پر قافیہ کا اطلاق نہیں ہوگا۔ دوسرا عیب اکفا ہے۔ یعنی حرف روی مختلف ہو۔ "قزاق" کا قافیہ "فراک" لایا جائے۔ اسے قافیہ میں شمار ہی نہیں کرنا چاہیے۔ قافیہ مان کر عیب ٹھیرانا کیا معنی رکھتا ہے۔ ہم مخرج حروف اگر بطور روی آئیں تو قافیہ داں اسے بھی اکفا سے تعبیر کرتے ہیں جیسے "تخصیص" اور "مقناطیس" صوتی اعتبار سے یہ قافیہ درست اور بے عیب ہے۔ اس لیے کہ اردو میں /ص/ اور /س/ دو الگ آوازیں نہیں ہیں اہل عرب کی طرح ہم ان کا تلفظ جداگانہ طریقہ سے نہیں کرتے۔ محض تحریری شکل کے اختلاف پر انھیں مختلف اصوات قرار دینا درست نہیں ہے۔ اسی طرح "راتھ" کا قافیہ "اغماض" اور "عبث" کا قافیہ "ہوس" لایا جا سکتا ہے۔ تیسرا عیب تحریفِ روی بتایا جاتا ہے۔ قافیہ کے لیے کسی لفظ کا املا بدل دیا جائے اسے تحریف روی کہتے ہیں مثلاً "میت" کے قافیہ کے لیے "پلید" کو "پلیت" کر دینا۔ صوتی نقطۂ نظر سے "میت" اور "پلیت" کے قافیوں پر اعتراض نہیں ہو سکتا۔ یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ "پلیت" کوئی لفظ ہی نہیں ہے۔ چوتھا

عیب سناد ہے۔ یعنی اشباع اور حذو کی حرکات یا حروف ردف اور حروفِ قید میں اختلاف ہو۔ "سالم" کا قافیہ "عالم" لایا جائے۔ "زور" کا قافیہ "شور" "شہر" کا قافیہ "مہر" اور ان کے علاوہ "تیر" کا قافیہ "خار" اور "گرم" کا قافیہ "رزم" لانا سناد ہے۔ صوتی نقطۂ نظر سے ان تمام کلموں پر قافیہ کا اطلاق ہی نہیں ہوگا۔ پانچواں عیب، ایطا بیان کیا جاتا ہے۔ ایطا کی بنیاد حروفِ اصلی اور حروفِ زائد کے تصور پر ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ قافیوں میں سے حرفِ زائد حذف کر دینے پر حرف روی مختلف ہو جائے تو ایطا کہلاتا ہے۔ حرف زائد کی تکرار نمایاں نہ ہو تو ایطائے خفی کہلائے گا "یکے" اور "رلے" میں بامعنی اجزا "یک" اور "رل" کو رکھا جائے تو حروف روی "ک" اور "ل" قرار پاتے ہیں جو مختلف ہیں لیکن صوتی اعتبار سے "یکے" اور "رلے" میں قافیہ کی اکائی لازما مصوتہ /ے/ ہے جو مشترک ہے اس لیے یہ ہم قافیہ ہیں لیکن ایطائے جلی کی بہت سی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں قافیہ کی اکائی برقرار نہیں رہتی مثلاً "جانے والا" اور "رونے والا" کے "جا" اور "رو" میں مصوتوں کا اختلاف واضح ہے۔ انھیں قافیہ کہنا ہی درست نہیں ہے۔ معمول کو بھی قافیہ کا عیب قرار دیا جاتا ہے۔ معمول سے مراد یہ ہے کہ قافیہ ایک جگہ لفظ واحد ہو اور دوسری جگہ مرکب جیسے "خاکساری" اور "خاک ساری" یا "برسے" اور "بر سے"۔ صوتی نقطۂ نظر سے اول الذکر کلمے قافیے نہیں ہیں۔ موخر الذکر میں اگر ردیف "سے" ہو بھی تو "سر" کا قافیہ "بر" (جو "برسے" کا جزو ہے) جائز اور درست ہے۔ قافیہ کا ایک عیب تضمین بھی ہے۔ یعنی ایک مصرع میں ایسا قافیہ لانا جس کے مفہوم کی وضاحت دوسرے مصرع سے ہو۔ مثلاً:

کئی دن بعد ایک شب تنہا
اتفاقاً ملی وہ مہ سیما

اس شعر میں "تنہا" کا تعلق "مہ سیما" سے ہے۔ ظاہر ہے کہ اعتراض شعر میں کلموں کی ترتیب سے متعلق ہے قافیے کی صوتی ساخت پہ عیب ہے۔ بعض اساتذہ

تضمین کو عیب نہیں مانتے اور یہی رائے ٹھیک بھی ہے۔

شعرا کبھی قافیہ میں ہائے آخر کو الف سے بدل دیتے ہیں اور اسے جائز سمجھا لیا ہے۔ "بینا" کا قافیہ "سکینہ" لایا جاسکتا ہے۔ صوتی اعتبار سے یہ اس لیے درست ہے کہ دونوں کلموں کے آخر میں حروف اگرچہ مختلف ہیں لیکن ہائے آخر کا تلفظ الف ہی کا ادا ہوتا ہے۔ اسی طرح صوتی اعتبار سے "رات" کا قافیہ "ہاتھ" کیا جاسکتا ہے کیوں کہ ادائیگی میں مصمتے /تھ/، /ت/ سے بدل جاتا ہے۔

مذکورہ بالا تفصیل سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ علمِ قافیہ کی تدوین میں قدما سے چند بنیادی غلطیاں سرزد ہوئیں۔ وہ قافیہ کی صوتی ماہیت کو پوری طرح دریافت نہ کرسکے۔ ان کا تصورِ حرف غیر علمی ہے۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے لفظ کی معنوی اکائی پر غیر ضروری طور پر زور دیا جب کہ صوتی اکائی کو اہمیت دینا چاہیے تھا۔ قدیم علمِ قافیہ اس قدر ناقص ہے کہ اسے ایک سرے سے مسترد کردینا چاہیے۔

قافیہ ایک سادہ صوتی تنظیم ہے جس کا تجزیہ ہم مضمون کے آغاز میں کر آئے ہیں۔ ہماری شاعری میں غزل کو چھوڑ کر دیگر اصناف میں قافیے کا استعمال بہت کم ہوتا جارہا ہے لیکن دوسری شکلوں میں قافیے کے استعمال کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ایک شکل وہ ہے جسے اندرونی قافیہ کہا جاسکتا ہے۔ یعنی قافیہ اپنے مقررہ مقام سے ہٹ کر نظم کے مصرعوں یا سطور میں کسی اور مقام پر لایا جائے۔ دوسری شکل غیر منظم قافیے کی ہے جو مصرعوں یا سطور کے آخر میں کسی مقررہ ترتیب اور التزام کے بغیر لایا جاتا ہے۔ غیر منظم اور اندرونی قوافی نظم کے صوتی ڈھانچے اور مجموعی صوتی آہنگ کی تشکیل میں خاص حصہ ادا کرتے ہیں۔ ان قوافی کے مطالعے اور تجزیے میں قدیم علمِ قافیہ ہماری مدد کرنے سے قاصر ہے۔ اس لیے علمِ صوتیات سے رجوع کرنا ضروری ہے۔ ایسے قوافی کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ کن اصوات سے مرکب ہیں اور وہ اصوات، مخرج اور ادائیگی کے اعتبار سے کیا تفریق کیا کرتی ہیں۔ قافیوں کی وجہ سے بعض اصوات کی تکرار ہوتی ہے

اور اس کا اثر صوتی آہنگ پر پڑتا ہے۔ نظم میں قوافی کے مقامات اندراج بھی اہمیت رکھتے ہیں اس کی وجہ سے بحر کے دیے ہوئے آہنگ میں شاعر کا اپنا لہجہ ابھرتا ہے۔ غیر منظم اور اندرونی قافیوں کے استعمال کی ایک مثال فیض کی نظم "سوچنے دو" ہے

۱ اک ذرا سوچنے دو

۲ اس خیاباں میں جو اس لحظہ بیاباں بھی نہیں

۳ کون سی شاخ میں پھول آئے تھے سب سے پہلے

۴ کون بے رنگ ہوئی درد و تعب سے پہلے

۵ اور اب سے پہلے

۶ کس گھڑی کون سے موسم میں یہاں

۷ خون کا قحط پڑا

۸ گل کی شہ رگ پہ کڑا

۹ وقت پڑا

۱۰ سوچنے دو

۱۱ اک ذرا سوچنے دو

۱۲ یہ بھرا شہر جو اب وادیٔ ویراں بھی نہیں

۱۳ اس میں کس وقت کہاں

۱۴ آگ لگی تھی پہلے

۱۵ اس کے صف بستہ دریچوں میں سے کس میں اول

۱۶ زہ ہوئی سرخ شعاعوں کی کماں

۱۷ کس جگہ جوت جگی تھی پہلے

۱۸ سوچنے دو

۱۹ ہم سے اس دیس کا تم نام و نشاں پوچھتے ہو

۲۰ جس کی تاریخ نہ جغرافیہ اب یاد آئے

۲۱ اور یاد آئے تو محبوبِ گذشتہ کی طرح

۲۲ روبرو آنے سے جی گھبرائے

۲۳ ہاں مگر جیسے کوئی

۲۴ ایسے محبوب کا دل رکھنے کو

۲۵ آنکلتا ہے کبھی رات بتانے کے لیے

۲۶ ہم اب اس عمر کو آپہنچے ہیں جب ہم بھی یوں ہی

۲۷ دل سے مل آتے ہیں بس رسم نبھانے کے لیے

۲۸ دل کی کیا پوچھتے ہو

۲۹ سوچنے دو

اس نظم میں جو غیر منظم اور اندرونی قوافی لائے گئے ہیں ان کی سرسری فہرست یہ ہے:

ذرا = بھرا — سطور = ۱، ۱۲

(سوچنے) دو = (پوچھتے) ہو = (رکھنے) کو = جو — سطور = ۱، ۲، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۸، ۱۹، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۲۹

بس = کس = جس — سطور = ۲، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۰

خیاباں = بیاباں (بھی نہیں) = ویراں (بھی نہیں)

یہاں = کہاں = کماں = ہاں — سطور = ۲، ۶، ۱۲، ۱۳، ۱۶، ۱۹، ۲۳

کون سی = ہری = گھڑی = لگی (تھی) جگی (تھی) جی = کبھی = یوں ہی = کوئی — سطور = ۳، ۴، ۶، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶

آئے = گھبرائے — سطور = ۳، ۲۰، ۲۱، ۲۲

جب (سے پہلے) = تعجب (سے پہلے) = اب (سے پہلے) = جب — سطور = ۳، ۴، ۵، ۱۲، ۲۰، ۲۶

سے = پہلے = لیے — سطور = ۳، ۴، ۵، ۱۴، ۷، ۲۵، ۲۷

پڑا = کڑا — سطور = ۹،۸،۷

دریچوں = شعاعوں — سطور = ۱۶،۱۵

دل = جل — سطور = ۲۸،۲۷،۲۴

بنانے (کے لیے) = نبھانے (کے لیے) — سطور = ۲۷،۲۶

بعض الفاظ بظاہر قوافی معلوم ہوتے ہیں لیکن اندراج بحر میں ایسے مقام پر ہوا ہے جہاں لانبا مصوتہ دب کر ادا ہوتا ہے اور قافیے کی اکائی برقرار نہیں رہتی جیسے سوچنے (سطر ۱،۱۰،۱۱،۱۸،۲۹) = مجھے (سطر ۳) = کون سے (سطر ۶) = کے (سطور ۵،۲۵،۲۷) وغیرہ قوافی کی فہرست پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ زیادہ تر لانبے مصوتے کی اکائی والے قافیے ہیں۔ یوں بھی اس نظم کے مخصوص آہنگ کی تشکیل میں مصوتوں کی کثرت کو بڑا دخل ہے۔ فیض نے بحر میں لانبے مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش سے پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ دوسری طرف انھوں نے لانبے مصوتے والے کئی لفظوں کو بحر میں ایسے مقامات پر مندرج کیا ہے جہاں وہ دب کر چھوٹے ہو جاتے ہیں۔ مثلاً سوچنے (سطر ۱،۱۰،۱۱،۱۸،۲۹) لمحہ (سطر ۲) میں (سطر ۳،۶،۱۳،۱۵) کی (سطر ۸،۱۶،۲۰،۲۱،۲۸) کے (سطور ۵،۱۵،۲۵،۲۷) جیسے (سطر ۲۳) ایسے (سطر ۲۴) جغرافیہ (سطر ۲۰) آنے (سطر ۲۲) بھی (سطور ۲،۱۲) تھے (سطر ۳) جو (سطر ۱۲) صف بستہ (سطر ۱۵) کا (سطر ۲۴) ہے (سطر ۲۵) کو (سطر ۲۶) آتے (سطر ۲۷) مصوتوں کا اس طرح کہیں کھل کر ادا ہونا اور کہیں دب جانا سوچنے کے عمل اور کیفیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ کہیں بندشی (Stops) مسموع مصمتے (ب/بھ/د/ج/گ/گھ/) کہیں صفیری مصمتے (Fricatives) (ز/س/ش/ژ/ز/خ/) اور کہیں غیر مسموع مصمتے (ک/پ/ت/چ/ وغیرہ) لائے گئے ہیں جن سے کہیں بلند آواز میں سوچنے اور کہیں دھیمے لہجے میں خود کلامی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

نظم کی پہلی سطر کا ایک ایک لفظ اپنی اصوات اور بحر میں مخصوص مقام اندراج کے

سبب خاص صوتی رمزیت کا حامل ہو گیا ہے۔ شاعر کچھ کہنے اور جواب دینے سے پہلے سوچنے کی مہلت چاہتا ہے۔ "اک" کی بندشی صوت /ک/ سانس روک دیتی ہے وہ رُک کر آگے بڑھتا ہے "سوچ" کی /چ/ پر پہنچ کر پھر رک جاتا ہے اور تیزی سے باقی فقرہ ادا کرتا ہے۔ نظم میں ٹھہر ٹھہر کر "سوچنے دو" کی تکرار اس کیفیت کو آخر تک کھینچ لے جاتی ہے "سوچنے دو" کا ہم وزن فقرہ "پوچھتے ہو" ہے۔ ان میں "ہو" "دو" کا قافیہ بھی ہے۔ اس فقرے کی صوتی کیفیت پہلے فقرے سے مختلف ہے /پ/ اور /چھ/ غیر مسموع اصوات ہیں۔ ان سے کانا پھوسی کی کیفیت اور تاسّفی لہجہ پیدا ہوتا ہے۔ /چھ/ کی ہکاریت اور /ہ/ کی کیفیت آہ اس تاسّفی لہجہ کو گہرا کر رہی ہے "پو" کا لانبا مصوّتہ = /اُو/ = ū /اپنی ادائے گی کے لیے ایک لمبی سانس کا تقاضا کرتا ہے۔

قوافی = خیاباں، بیاباں، ویراں، کہاں، ہاں، نام و نشاں، اور دریچوں، شعاعوں کے اندراج سے نظم میں انفی آوازوں /آں = ã/ اور /اوں = õ/ کی تکرار واقع ہوئی ہے اور حزن کے تاثر میں اضافہ ہو گیا ہے۔ سب، تعب، اب، اور جب میں /ب/ کی بندشیت سے ضبطِ غم کی کیفیت نمایاں ہے۔ نظم کے کئی کلموں (صف بستہ، سرخ، دیس، بس، رسم، ایسے جیسے وغیرہ) اور قافیوں (اس، جس، کس، کون سی، سب، سے وغیرہ) میں صفیری مصمتے /س/ کا اندراج ہوا ہے۔ یہ صوت زیرِ لب گفتگو اور تاسف کا لہجہ پیدا کر رہی ہے۔ اس /س/ کی ادائیگی میں سانس منہ سے رگڑ کے ساتھ نکلتی ہے۔ اس میں ضبط کی کوشش کے ساتھ ضبط کا دامن چھوٹنے کی کیفیت پنہاں ہے۔ ضبطِ جذبات، دھیمے لہجے میں بات کرنے اور سوچ کی کیفیت کو اگلے مصوّتہ /ے = e/ کے متواتر اندراج نے گہرا کر دیا ہے۔ یہ صوت نظم میں دوسرے تمام مصوّتوں پر حاوی ہے اور کئی قافیوں میں بھی مندرج ہوئی ہے مثلاً سے، پہلے، لیے، بتاتے، نبھانے وغیرہ۔ /ے = e/ کے بعد مصوّتہ /ی = ī/ کا اندراج زیادہ ہوا ہے۔ اس مصوّتے سے بننے والے قافیے اکثر ایسے مقام پر مندرج ہوئے ہیں جہاں رکن ختم ہوتا ہے اس کی وجہ سے یہ مصوّتہ زیادہ لمبا ہو کر جھٹکے اور زور کے ساتھ ادا ہوا ہے

اور ذہن پر زور ڈال کر کچھ یاد کرنے کی کوشش کو اجاگر کر رہا ہے:

کون سی شاخ میں پھول آئے تھے سب سے پہلے؟

. . . .

کس گھڑی کون سے موسم میں یہاں
خون کا قحط پڑا

اس میں کس وقت، کہاں
آگ لگی تھی پہلے؟
کس جگہ چوٹ لگی تھی پہلے

نظم کے اسلوبِ اظہار کی یہ خصوصیت بھی قابلِ توجہ ہے کہ شاعر پہلے خود کو کچھ کہنے اور جواب دینے سے قاصر پاتا ہے۔ وہ سوچنے کے لیے مہلت چاہتا ہے۔ سوچنے لگتا ہے اس کے ذہن میں مٹے ہوئے نقوش ابھرنے چلے آتے ہیں۔

کون سی شاخ میں پھول آئے تھے سب سے پہلے؟
کون بے رنگ ہوئی درد و تعب سے پہلے؟

اور اب سے پہلے
کس گھڑی؟ کون سے موسم میں؟ یہاں
خون کا قحط پڑا
گل کی شہ رگ پہ کڑا
وقت پڑا؟

آخری تین سطروں میں آواز اونچی ہوگئی ہے۔ ان میں مصوتہ /آ = ā/ کی تکرار زیادہ ہوئی ہے اور مصمتہ /ڑ/ درد و تعب کا صوتی رمز بن گیا ہے۔ اس کے آگے شاعر پھر سوچ میں گم ہو جاتا ہے پھر کچھ یاد کرنے اور زیرِ لب اپنے آپ سے سوال کرنے لگتا ہے۔

فیض کی اس نظم میں قوافی کی وجہ سے جو تکرارِ اصوات واقع ہوئی ہے اس میں

نغمگی سے زیادہ گونج کی کیفیت ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے صدائیں ذہن کے گنبد سے ٹکرا کر لوٹ رہی ہیں۔

اس تجزیے سے یہ جتانا مقصد ہے کہ جدید نظم قوافی سے بے نیاز نہیں ہے صرف ان کا محلِ استعمال بدل گیا ہے اور نظم کو سمجھنے اور اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے مختلف زاویوں سے ان قوافی کا مطالعہ کرنا بھی ضروری ہے۔

غالب کا آہنگ شعر
اور
بحروں کا استعمال

"آہنگ سے مراد صوتی گروہوں کا تسلسل ہے جو انھیں باہم مربوط کرنے والے کسی نفسیاتی اصول کے مطابق تخلیق کیا گیا ہو۔[1]" آہنگ نثر میں بھی ہوتا ہے اور شعر میں بھی نثری آہنگ مندرجۂ ذیل عناصر سے ترتیب پاتا ہے۔

۱۔ لفظوں کا صوتی ڈھانچہ اور ان کا معیاری تلفظ۔
۲۔ جملوں میں لفظوں کی صرفی ترتیب اور رموز اوقاف۔
۳۔ لفظوں اور فقروں کی نحوی دروبست

گفتگو میں لہجہ اور آہنگ سلسلہ وار ادا کی جانے والی آوازوں

---

1 RICKERT, EDITH, "Rythm" New Methods for Study of Literature P.146

کے چار امتیازات سے پیدا ہوتا ہے (۱) دوران (۲) زور (۳) زیر و بم (۴) لحن؛ کی وہ کیفیت (QUALITY) جو گفتگو کرنے والے کی آواز اور اس مخصوص احساس یا جذبے سے پیدا ہوتی ہے جس کا وہ اظہار کرتا ہے۔[۲] جہاں تک ادب اور شاعری کا تعلق ہے (۱) اور (۲) کی بنیاد پر آہنگ کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے (۳) اور (۴) دراصل (۲) کے متبادل روپ ہیں۔

جملوں کی ادائیگی کا دوران ' ان امور پر منحصر ہوتا ہے۔

(۱) انفرادی طور پر لفظ میں لانبے اور چھوٹے مصوتوں کا اندراج اور ان کی تعداد۔

(۲) مصوتوں کی ادائیگی کے انفرادی طریقے۔

(۳) جملوں کی ادائیگی میں مختلف لفظوں اور فقروں کے درمیان دئے جانے والے وقفے رموز اوقاف سے قائم کئے جانے والے وقفوں کے علاوہ بھی کلام میں چھوٹے چھوٹے وقفے بھی آتے ہیں جو کبھی معنوی تلازمے کی بند بست اور کبھی اصوات کے مخارج اور ان کی ادائیگی

Ibid. p.149 - ۲

کے طریقوں کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔

(۲) کلام میں انفرادی طور پر بعض لفظ یا لفظوں کے بعض گروہ زیادہ زور یا جھٹکے کے ساتھ ادا ہوتے ہیں اور بعض نرمی اور آہستگی سے۔ یہ فرق بالعموم لفظوں میں مصوتوں کی نوعیت اور ان کے اندراج کی حالت کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مندرجۂ ذیل مشاہدات قابلِ توجہ ہیں:۔

i۔ چھوٹے مصوتے کے بعد اور اس سے متّصل لانبا مصوتہ آئے تو چھوٹا مصوتہ کسی جھٹکے اور زور کے بغیر ادا ہوگا جیسے مِیا۔ سُنو۔ گئی۔

ii چھوٹے مصوتے کے بعد ساکن مصمتہ (CONSONANT) آئے تو اس کی ادائیگی میں زور پیدا ہوگا۔ اگر مصمتہ بندشی (PLOSIVE) ہو تو زور زیادہ ہوگا۔ جیسے: رَب۔ ٹُک۔ جَگ۔ غیر بندشی یا نیم بندشی مصمتہ آنے پر زور کم ہو جائے گا جیسے: دَس۔ کَش۔ غَم۔

iii۔ ساکن مصمتے کے بعد آنے والا لانبا مصوتہ زور کے ساتھ ادا ہوگا، جیسے: جھٹکا۔ اگلا۔ لیکن ساکن مصمتہ غیر بندشی ہو تو اتنا زور نہیں رہے گا جیسے: رستہ۔ اصلی

iv۔ دو لانبے مصوتے مسلسل آئیں تو ان میں سے ایک مصوتہ زیادہ زور سے ادا ہوگا۔ بشرطیکہ دونوں کی ادائیگی کے درمیان وقفہ نہ دیا جائے۔

v۔ لانبے مصوتے کے بعد ساکن مصوتہ آئے تو مصوتہ زیادہ کھینچ کر پڑھا جائے گا۔ جیسے: کون۔ تیر۔ نوح۔

کلامِ موزوں اور نثر کے آہنگ میں فرق یہ ہوتا ہے کہ کلامِ موزوں میں اصوات کی ترتیب اور تعداد ایک مقررہ اور مخصوص نظام کے مطابق ہوتی ہے جسے ہم "وزن" کہتے ہیں۔ گویا وزن شعر کے آہنگ کے لیے ایک ڈزائن فراہم کرتا ہے۔ بحر کے اجزائے ترکیبی دو ہیں:

(۱) مصوتوں کا انتخابات (۲) مصوتوں کی ترتیب۔

اس انتخاب اور ترتیب میں جو بنیادی اصول کام کرتا ہے، وہ دوران اور زمان ہے۔ ہر بحر اور اس کے ہر وزن کا ایک مخصوص آہنگ ہوتا ہے جو چھوٹے اور لانبے مصوتوں کے باہمی تناسب، ان کی تنظیم اور درمیانی وقفوں سے ترکیب پاتا ہے۔ ہر وزن کی ایک صوتی مقدار ہوتی ہے جس میں کمی بیشی صرف زحافات کی تبدیلی کی صورت میں ممکن ہے۔ کسی وزن کی صوتی مقدار کو ناپنے کی اکائی اگر چھوٹا مصوتہ قرار دی جائے اور اس کی مقدار =۱ فرض کی جائے تو لانبے مصوتے کی مقدار = ۲ ہوگی۔ کسی ساکن مصمتے سے قبل چھوٹا مصوتہ آئے تو اس مصوتے اور مصمتے کی مجموعی مقدار ایک لانبے مصوتے کے برابر ہوگی۔ (لا اور لَن ہم وزن آوازیں ہیں) اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ساکن مصمتے کی اپنی کوئی صوتی مقدار ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں ہوتا صرف یہ ہے کہ ایک مخرج سے دوسرے مخرج تک پہنچنے میں چھوٹے مصوتے کا دوران کسی قدر بڑھ جاتا ہے اور اس کی مقدار قریب قریب ۲ ہو جاتی ہے۔ ساکن مصمتے کی ادائیگی میں خفیف سی حرکت پیدا ہوتی ہے جس کی صوتی مقدار اردو کے معیاری لہجے میں مختلف مصمتوں کے مخارج اور طرزِ ادائیگی کے فرق کے ساتھ $\frac{1}{10}$ تا $\frac{1}{4}$ ہوتی ہے۔ بہرحال چھوٹے مصوتے اور ساکن مصمتے کی مجموعی ادائیگی کا دوران ایک لانبے مصوتے کے دوران کے مساوی ہوتا ہے۔ اسی طرح لانبے مصوتے کے بعد اگر ساکن مصمتہ آئے تو وہ زیادہ لانبا ہو جائے گا اور اس کے دوران میں ایک چھوٹے مصوتے کے ہم مقدار اضافہ ہو جائے گا۔ اس لنبائے ہوئے مصوتے کی مقدار = ۳ ہوگی۔ اسی اصول کے تحت چھوٹے مصوتے کے بعد مسلسل دو ساکن مصمتے آئیں جیسے دَشت تو ان اصوات کی مجموعی مقدار بھی = ۳ ہوگی اور لانبے مصوتے کے بعد مسلسل دو ساکن مصمتے آئیں جیسے کاشت تو ان کی مجموعی صوتی مقدار = ۴ ہوگی۔

اس پیمانے کو کام میں لاتے ہوئے کسی وزن کے ڈھانچے اور اس کی صوتی مقدار کو معلوم کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر بحرِ ہزج کے سالم وزن کو لیجیے۔ اس کے ایک مصرع میں رکن مفاعیلن کی چار بار تکرار ہوتی ہے اور درمیان میں تین مساوی وقفے آتے ہیں۔

وقفوں کی کوئی صوتی مقدار مقرر نہیں کی جا سکتی۔ قرأت میں ان کا دوران کم یا زیادہ ہو سکتا ہے۔ لیکن تمام وقفوں کا دوران مساوی ہونا ضروری ہے۔ رکن مفاعیلن ایک چھوٹے مصوتے اور تین لانبے مصوتوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس رکن کی آخری صوت "لن" اگرچہ ایک چھوٹے مصوتے اور ایک ساکن مصمتے پر مشتمل ہے لیکن دراصل یہ ایک لانبے مصوتے کی نمائندگی کرتی ہے۔ اسے "لا" بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ ذیل کے چارٹ میں اس وزن کی صوتی تنظیم اور اس کے وقفوں کو ظاہر کیا گیا ہے:

‾‾‾|_ ‾‾‾|_ ‾‾‾|_ ‾‾‾|_

اس چارٹ میں زمینی خطوط (ـ) چھوٹے مصوتوں کو اور افقی خطوط (‾) لانبے مصوتوں کو ظاہر کر رہے ہیں۔ عمودی خطوط [|] چھوٹے اور لانبے مصوتوں کو ملانے کے لیے کھینچے گئے ہیں تاکہ ان کا تسلسل ظاہر ہو۔ اس وزن میں ایک چھوٹے مصوتے کے بعد مسلسل تین لانبے مصوتے لائے گئے ہیں، اس کے بعد وقفہ دے کر اسی تنظیم کو دوہرایا گیا ہے۔

اس چارٹ میں وزن کی صوتی مقدار بیک نظر معلوم کی جا سکتی ہے۔ اس میں ۱۲ لانبے مصوتے ہیں جن کی مقدار = ۲۴ ہے اور ۴ چھوٹے مصوتے ہیں جن کی مقدار = ۴ ہے گویا اس مصرع کی صوتی مقدار ۲۴ + ۴ = ۲۸ ہے۔ اس طرح بحر ہزج کے سالم وزن کی مقدار ۲۸ × ۲ = ۵۶ ہوگی۔ اس وزن میں جو بھی شعر کہا جائے، ضروری ہے کہ اس کی صوتی مقدار ۵۶ ہو اور وہ ۸ وقفوں کے ساتھ ۸ ہم مقدار صوتی گروہوں میں تقسیم ہو سکے۔ اسی تقسیم کو عروض کی اصطلاح میں "تقطیع" کہا جاتا ہے۔ دو بحروں یا دو مختلف اوزان کی صوتی مقدار مساوی ہو سکتی ہے لیکن ان کی صوتی تنظیم میں فرق ہوگا۔ بحر رمل کے سالم وزن کی صوتی مقدار ہزج سالم کی صوتی مقدار کے مساوی یعنی ۵۶ ہے لیکن اس کی صوتی تنظیم جداگانہ ہے۔

‾|_‾‾ ‾|_‾‾ ‾|_‾‾ ‾|_‾‾

صوتی تنظیم اور صوتی مقدار کے اعتبار سے ہر وزن ایک مخصوص آہنگ رکھتا ہے۔ اس آہنگ

سے خاص سماعی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور وہ مخصوص جذبات کے اظہار میں معاون ہو سکتا ہے۔
بعض اوزان اپنی صوتی تنظیم میں ایک دوسرے سے مشابہ ہوتے ہیں۔ ایک دائرے سے
تعلق رکھنے والی بحروں کے آہنگ میں خاص رشتہ ہوتا ہے۔ ان کے آہنگ ایک دوسرے
میں مدغم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بحر رمل سالم کے ارکان فاعلاتن فاعلاتن۔۔۔۔ کو ابتدائی رکن میں
"فا" کے حذف کے ساتھ پڑھا جائے اور آخری رکن کے بعد "فا" کا اضافہ کر دیا جائے
اور قرأت میں وقفہ "تن" کے بجائے "فا" کے بعد دیا جائے تو "علاتن فا علاتن فا۔۔۔"
بروزن مفاعیلن پڑھا جائے گا اور ہزج سالم کا وزن نکل آئے گا۔ ان بحروں کے آہنگ
میں فرق دراصل ابتدائی صوت کے اختلاف کے سبب پیدا ہو گیا ہے جس کی وجہ سے دو
وقفوں کے درمیان مصوتوں کی ترتیب بدل گئی ہے۔ اس سے بحر کے آہنگ میں وقفوں کی
اہمیت ظاہر ہوتی ہے یعنی وقفے کی تبدیلی بحر کے آہنگ کو بدل دیتی ہے۔ اس کے علاوہ بحر
یا وزن کے پہلے رکن کی صوت اوّل اس کے مجموعی آہنگ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس نقطۂ نظر
سے تمام سادہ اوزان کو دو گروہوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔

۱۔ لانبے مصوتے یا سبب سے شروع ہونے والے اوزان جیسے:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ایسے اوزان کا آہنگ زیادہ بلند اور پُر زور ہوتا ہے۔

۲۔ چھوٹے مصوتے (وتد یا فاصلہ) سے شروع ہونے والے اوزان جیسے:

۱۔ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۲۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ان اوزان کا آہنگ نرم اور دھیما ہوگا۔

مرکب بحروں اور اوزان میں وتد (چھوٹا مصوتہ + لانبا مصوتہ) یا فاصلہ (چھوٹا مصوتہ
چھوٹا مصوتہ + لانبا مصوتہ) رکھنے والے ارکان جتنے زیادہ ہوں گے اور مسلسل آئیں گے
ان کا آہنگ اسی قدر بل کھایا ہوا اور سبک رو ہوگا۔ ارکان کا چھوٹا اور بڑا ہونا اور تنوّل

کی کمی بیشی بھی وزن کے آہنگ کو تیز یا سُست بناتی ہے۔ چھوٹے ارکان کے اوزان میں وقفے جلد جلد آتے ہیں جس کی وجہ سے آہنگ تیز اور اصوات مُرتعش ہو جاتی ہیں۔

اب تک ہم نے جو گفتگو کی وہ بحور اور اوزان کے آہنگ سے متعلق تھی۔ ہم یہ بھی دیکھ آئے ہیں کہ مختلف اوزان اپنے آہنگ کے اعتبار سے مختلف کیفیات کے حامل ہوتے ہیں۔ شاعر (اگر کوئی مجبوری یا الزام نہ ہو تو) شعوری یا غیر شعوری طور پر ایسی بحر اور وزن کا انتخاب کرے گا۔ (۱) جس کا آہنگ اُسے پسند ہو، (۲) جو تخلیقِ شعر کے وقت اس کے مزاج کی خاص کیفیت اُس کے احساس یا مُوڈ سے مناسبت رکھتا ہو۔ وزن کا انتخاب شاعر کے انتخابِ الفاظ، شعر میں الفاظ کی ترتیب اور اس واسطے سے شاعر کے لہجے اور اسلوب کی تعمیر میں اپنا حصہ ادا کرتا ہے لیکن یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ شاعر کا اسلوب اور اس کا آہنگِ شعر بالکل ہی بحروں اور اوزان کے تابع ہوتا ہے۔ اچھا شاعر بحر کی رو میں بہہ نہیں جاتا، بلکہ اُس کو اپنی گرفت میں لے کر اُس کے آہنگ سے استفادہ کرتا ہے۔ وہ جب اپنا نغمہ گاتا ہے تو ساز کی دھن اور تال کی آواز پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ وہ تال سے بظاہر بے نیاز رہ کر تال پر قائم رہتا ہے۔ وزن کے دیے ہوئے صوتی ڈھانچے میں شاعر جب اپنے لہجے اور آہنگ کو سمونے کی کوشش کرتا ہے تو اس کو اپنے انتخابِ الفاظ اور لفظوں اور فقروں کی ترتیب میں ردّ و بدل بھی کرنا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس کی یہ بھی کوشش ہوتی ہے کہ وہ بحر کو اپنے لہجے اور انتخابِ الفاظ اور ترتیبِ کلام کے تابع رکھے، اس کے لیے وہ:

ا۔ مصوتوں کے انتخاب اور اُن کی ترتیب میں ردّ و بدل کی گنجائش سے استفادہ کرتا ہے۔ ہر وزن میں لانبے مُصوتوں کی زیادہ سے زیادہ تعداد معیّن ہوتی ہے۔ بحرِ ہزج سالم یا بحرِ رمل سالم کے ایک مصرع میں زیادہ سے زیادہ ۱۲ لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر مصرع میں لازماً ۱۲ لانبے مصوتے ہوں۔ لانبے مصوتے کی بجائے ایک چھوٹا مصوتہ اور ایک ساکن مصمّتہ لایا جا سکتا ہے، ایسی صورت میں صوتی مقدار برقرار رہے گی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی شعر میں ایک بھی لانبا مصوتہ نہ آئے۔ اس طرح شعر میں جتنے لانبے

مصوتے کم کیے جائیں گے، اتنے ہی چھوٹے مصوتوں اور ساکن مصمتوں کا اضافہ کرنا ہو گا۔

ii۔ وزن کے صوتی نظام میں چھوٹے مصوتے کے مقامِ اندراج پر ساکن مصمتہ آئے تو وہ عروض کے قاعدے کی رو سے متحرک ہو جائے گا لیکن یہ عمل اردو زبان کے مزاج کے خلاف ہے۔ یہ ضرور ہے کہ کبھی ساکن مصمتہ کی ادائیگی میں ہلکی سی حرکت ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن یہ حرکت اتنی خفیف ہو گی کہ اسے چھوٹے مصوتے کا ہم وزن نہیں سمجھا جا سکے گا۔ اس لیے شاعر جب چھوٹے مصوتے کے مقام پر ساکن مصمتہ لے آتا ہے تو اس کے نتیجے میں دوران کو قائم رکھنے کے لیے ساکن مصمتے سے قبل کا مصوتہ قرأت میں زیادہ لمبا کر دیا جاتا ہے۔ اس عمل سے صوتی مقدار بھی قائم رہتی ہے اور تلفظ بھی بگڑنے نہیں پاتا۔

iii۔ شعر کے رموزِ اوقاف بالعموم اس مقام پر نہیں آتے جہاں وزن میں وقفہ آتا ہے۔ شعر میں ایسے فقرے اور الفاظ کے ایسے مجموعے آتے ہیں جو باہم کسی معنوی تلازمے سے مربوط ہوتے ہیں۔ ان فقروں یا الفاظ کے مجموعوں کو وقفے کے بغیر مسلسل ادا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اگر ان کے درمیان وزن کا وقفہ آ جائے تو شعر کی معیاری قرأت کا تقاضا یہ ہو گا کہ اس وقفے کو نظر انداز کرتے ہوئے شعر اس طرح پڑھا جائے کہ شاعر کا لہجہ دبنے نہ پائے۔ شعر کی معنویت مجروح نہ ہو اور تال اور دوران کا احساس بھی قائم رہے۔

مندرجہ بالا امور کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم غالب کے آہنگِ شعر میں بحروں کے انتخاب اور استعمال کا جائزہ لیں گے۔ غالب نے اپنی اردو شاعری میں جو بحریں اور جو اوزان استعمال کیے ہیں، ان کی تفصیل یہ ہے:

دائرہ و بحر	اوزان	تعداد اشعار
مجتلبہ	مثمن سالم [مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن]	۵۱۶
ہزج	مثمن اخرب سالم [مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن]	۲۵
	مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل	۲۰۱

دائرہ و بحر	اوزان	تعداد اشعار
	مثمن اشتر سالم [فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن]	۳۱
	مثمن اخرب مقبوض محذوف الآخر [مفعول مفاعلن فعولن]	۷
	مسدس محذوف الآخر [مفاعیلن مفاعیلن فعولن]	۲۵
	اوزانِ رُباعی (رُباعیات)	۵۲
رجز	مثمن مطوی مخبون [مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن]	۵۲
رَمل	مثمن محذوف [فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن]	۶۹۰
	مثمن مخبون (محذوف/محذوف مسکن/مسکن مقصور)	
	[فاعلاتن فعلاتن فعلاتن] (فعلن/فعلن/فعلان)	۷۰۳
	مسدس محذوف [فاعلاتن فاعلاتن فاعلن]	۲۲۳
	مسدس مخبون (محذوف مسکن/مسکن مقصور)	
	[فاعلاتن فعلاتن] (فاعلن/فعلان)	۵۶
	مربع مشکول (دوچند) [فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن]	۴۰
متفقہ / متقارب	مثمن سالم الآخر [فعولن فعولن فعولن فعولن]	۳۱
	مثمن محذوف الآخر و مقصور الآخر	
	[فعولن فعولن فعولن] (فعل/ ،، ،،)	۸
	مثمن اثرم (دوچند)	
	[فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن]	۵
مشتبہ و متوافقہ / مضارع	مثمن اخرب [مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن]	۳۶
	مثمن اخرب مکفوف (محذوف و مقصور)	

دائرہ و بحر	اوزان	تعدادِ اشعار
	[مفعول فاع لات مفاعیل (فاعلن / فاعلان)]	۷۲۸
منسرح	مثمن مطوی مکفوف [مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن]	۱۹
	مثمن مطوی منحور [مفتعلن فاعلات مفتعلن فع]	۷
	مثمن مخبون (محذوف / مسکن / مقصور) [مفاعلن فعلاتن مفاعلن (فعِلن / فِعلن / فعلان)]	۳۹۹
مشتبہ متضائفہ خفیف	مسدس مخبون (محذوف مسکن / مسکن مقصور) [فاعلاتن مفاعلن] (فعلن / فعلان)	۳۲۰

غالب کی شاعری میں بحروں اور اوزان کے اس جائزے سے حسبِ ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:۔

(۱) غالب نے سب سے زیادہ اشعار بحر مضارع کے اوزان مثمن اخرب مکفوف (محذوف و مقصور) میں کہے ہیں۔ محذوف اور مقصور کا فرق صرف رکنِ آخر سے متعلق ہے۔ اس کا اثر وزن کے مجموعی آہنگ پر نہیں پڑتا۔ اس وزن کی یہ خصوصیت ہے کہ یہ لانبے مصوتے سے شروع ہوتا ہے، اس لیے اس وزن میں جو شعر کہا جائے گا، اُس کی ابتدا ہی ایک زور اور جھٹکے سے ہوگی۔ اِس وزن میں موجودہ صورت میں کہیں وقفہ نہیں پایا جاتا، اس لیے کہ اس وزن کا کوئی رکن بھی لانبے مصوتے پر ختم نہیں ہوتا، اسی وجہ سے اس وزن کے آہنگ میں سرعت اور تسلسل پایا جاتا ہے، البتہ لانبے مصوتوں کے اندراج اور مجموعی آہنگ میں فطری وقفوں کے مقامات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اِسی وزن کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:۔ فعلن مفاعلن فعلاتن مفاعلن۔ اِس وزن کے ایک مصرع میں

۵ چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں ۸ یا ۹ لانبے مصوتوں کے لانے کی گنجائش ہے۔ وزن کی صوتی مقدار "محذوف" کی صورت میں = ۴۲ اور "مقصور" کی صورت میں = ۴۶ ہوگی۔

(۲) غالب کے کلام میں کثرتِ استعمال کے لحاظ سے دوسرے نمبر پر وزن رمل مثمن مخبون مختلف ذیلی زحافات کے ساتھ آتا ہے۔ یہ زحافات وزن کے بنیادی آہنگ کو متاثر نہیں کرتے، اس لیے انھیں تین جداگانہ اوزان کی بجائے ایک ہی وزن سمجھنا مناسب ہوگا۔ یہ وزن بھی طویل مصوتے سے شروع ہوتا ہے۔ اگرچہ اس کی گنجائش رکھی گئی ہے کہ رکن اوّل فاعلاتن کو فعلاتن سے بدلا جائے۔ رمل مثمن سالم کے مقابلے میں اس وزن ارکان کے اختصار کے سبب درمیانی وقفے قریب تر ہو گئے ہیں اور آہنگ تیز ہو گیا ہے۔ اس وزن کے ایک مصرع میں ۵ یا ۶ چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں ۸ یا ۹ لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں۔ وزن کی صوتی مقدار زحافات کی تبدیلی کے ساتھ ۵۴ تا ۹۴ ہوگی۔

(۳) تیسرے نمبر پر رمل مثمن محذوف آتا ہے۔ یہ وزن بھی لانبے مصوتے سے شروع ہوتا ہے، بلکہ اس کا ہر رکن لانبے مصوتے سے شروع ہو کر لانبے مصوتے پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے آہنگ سے اگر پوری طرح استفادہ کیا جائے تو شعر میں لہجے کی صلابت اور زور کا اظہار ہو سکتا ہے۔ اس وزن کی صوتی مقدار ایک مصرع میں = ۲۶ ہوگی اور ۴ چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں ۱۱ لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں۔ لانبے مصوتوں کی گنجائش سے فائدہ اٹھایا جائے تو شعر میں بے حد روانی پیدا ہو جائے گی۔

(۴) غالب نے رمل مثمن محذوف سے کچھ کم ہزج مثمن سالم کا استعمال کیا ہے۔ اس وزن کا آہنگ متذکرۂ بالا تینوں اوزان سے بنیادی طور پر مختلف ہے، اس لیے کہ اس میں ہر رکن کی ابتدا "وتد" سے ہوتی ہے۔ یہ وزن بہت زیادہ غنائیت کا حامل ہے۔ دھیمے لہجے میں لطیف جذبات اور نازک احساسات کے اظہار میں معاون ہوتا ہے۔ لانبے مصوتوں کی گنجائش سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسی وزن کو تیز رو اور بلند آہنگ بھی بنایا جا سکتا ہے۔ اس وزن کی صوتی مقدار ایک مصرع میں = ۳۲ ہے، اس میں چھوٹے

اور لانبے مصوّتوں کا تناسب ۱ : ۳ ہے۔

(۵) مجتث مثمن مخبون (محذوف / مسکن / مقصور) میں بھی اشعار کی تعداد قابلِ لحاظ ہے۔ اس وزن کی ابتدا بھی وتد سے دھیمے لہجے میں ہوتی ہے اور تقریباً ہر رکن میں وتد کا اندراج ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے اوزان کے مقابلے میں اس کا آہنگ زیادہ شُبک رَو اور لہریلا ہے۔ اس کے ایک مصرع کی صوتی مقدار بہ تبدیلیِ زحاف ۲۲ یا ۲۳ ہے اور اس میں چھوٹے اور لانبے مصوّتوں کا تناسب ۴ : ۱۱ / ۳ : ۱۱ ہوگا۔

(۶) غالبؔ نے بعض اوزان اپنی شاعری کے ابتدائی دور ہی میں استعمال کیے اور غالباً ان کے آہنگ سے طبعی مناسبت نہ پاکر انھیں ترک کر دیا، مثلاً:

i۔ متقارب مثمن اثرم (دو چند) اس وزن میں میرؔ نے سب سے زیادہ کامیاب غزلیں کہی ہیں اور یہ وزن میرؔ سے مخصوص ہوگیا ہے۔ غالبؔ نے اِس وزن میں اور میرؔ ہی کی ایک مشہور زمین میں صرف پانچ اشعار کہے ہیں۔

ii۔ منسرح مطوی مکفوف۔ اس وزن میں غالبؔ نے ابتدائی دور میں تین غزلیں کہی تھیں۔

(۷) بعض اوزان غالب کی شاعری کے ابتدائی دور میں نہیں ملتے۔ بعد کے دَوَر میں بھی ان اوزان کا استعمال کم ہی ہوا ہے، مثلاً:

i۔ ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف الآخر = ایک غزل

ii۔ مجتث مثمن مخبون = ایک غزل

(۸) چند اوزان غالب نے کم استعمال کیے ہیں۔ یہ اوزان اردو شاعری میں بھی کم مستعمل ہیں، لیکن غالب نے ان میں اتنی کامیاب غزلیں کہی ہیں کہ یہ اوزان انھیں سے منسوب ہوگئے ہیں۔

i۔ ہزج مثمن سالم

(۱) کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا

(۲) ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا

۱۱۔ منسرح مثمن مطوی منحور

(۱) آکہ مری جان کو قرار نہیں ہے

کسی شاعر کے کلام میں بحور کے استعمال کا جائزہ لیتے ہوئے حسب ذیل امور کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ جائزہ نتیجہ خیز ہو سکتا ہے۔

(۱) ہر وزن لانبے مصوتوں کے اندراج کی ایک معین گنجائش فراہم کرتا ہے۔ اس گنجائش سے جتنا زیادہ استفادہ کیا جائے گا، شعر میں اسی قدر روانی اور نغمگی پیدا ہوگی

(۲) لانبے مصوتے کے اندراج کے سلسلے میں وہ مقام زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جہاں رکن ختم ہوتا ہے اور وزن میں وقفہ پیدا ہوتا ہے۔ اس مقام پر اگر لانبا مصوتہ آئے تو شعر کا آہنگ وزن کے آہنگ سے قریب تر ہو جائے گا۔ لیکن شاعر اپنے مخصوص لہجے میں کوئی بات کہنا چاہتا ہے اور اس آہنگ کے التزام سے وہ لہجہ قائم نہیں رہتا تو وہ وزن کے مقررہ آہنگ سے انحراف کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

(۳) جہاں شعر میں مصوتوں کے تناسب میں کمی بیشی سے شاعر کے لہجے کی نشان دہی ہوتی ہے، وہیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تخلیق شعر کے سلسلے میں اس کا رویہ کیا ہے۔ بعض شاعر صفائی بیان اور روانی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں، ان کے کلام میں لانبے مصوتوں کا تناسب زیادہ ہوتا ہے۔ الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی ساخت بھی اس تناسب میں کمی بیشی کی ذمہ دار ہوتی ہے۔ جملے مفرد اور مختصر ہوں۔ بول چال کی سادہ زبان اور مکالماتی فقرے استعمال کیے جائیں تو لانبے مصوتوں کا تناسب بڑھ جائے گا۔ اس کی بہترین مثال داغ اور امیر مینائی کی شاعری ہے۔ لانبے مصوتوں کا تناسب میر کے کلام میں بھی زیادہ ہے۔ اس کا سبب ان کے لہجے کی نرمی اور گداختگی کے علاوہ ان کی مخصوص فرہنگ شعر ہے جس میں لانبے مصوتوں والے الفاظ کی کثرت ہے۔ دیکھا یہ گیا ہے کہ فکری شاعری میں جہاں شاعر موضوع اور خیال کو اولیت دیتا ہے، یہ ممکن نہیں ہوتا کہ شعر زیادہ

صاف اور رواں ہو اور خیال بھی پوری طرح ادا ہو جائے۔ اچھا شاعر یہ کوشش ضرور کرے گا کہ صوتی تنافر اور بے آہنگی پیدا نہ ہو۔

غالبؔ کے کلام میں لانبے مصوتوں کا اوسط تناسب دریافت کرنے کے لیے تقریب ایک ہزار اشعار کا تجزیہ کیا گیا۔ اوزان کی فراہم کردہ گنجائش کے مقابلے میں یہ تناسب بالعموم دو تہائی تا تین چوتھائی کے حدود میں رہتا ہے۔ مثلاً ؎

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے　　　حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

اس شعر میں ۱۲ لانبے مصوتے لائے گئے ہیں جب کہ وزن کی فراہم کردہ گنجائش ۱۶ لانبے مصوتوں کی ہے۔ یہی تناسب قدیم دور کے کلام میں بھی پایا جاتا ہے جسے غالبؔ نے دیوان کی طباعت کے وقت خارج کر دیا تھا۔ ابتدائی دور کے ایسے کلام میں جب غالبؔ طرزِ بیدل کے دلدادہ تھے اور جس میں فارسی الفاظ اور تراکیب کی بہتات ہے، کہیں کہیں لانبے مصوتوں کا تناسب بہت کم ہو گیا ہے۔ مثلاً ؎

بینش بسعیِ ضبطِ جنوں نو بہار تر
دل در گدازِ نالہ بہ کاہ آبیار تر

اس وزن میں ۱۶ لانبے مصوتے لائے گئے ہیں۔ اس شعر میں صرف ۱۰ لانبے مصوتے لائے گئے ہیں۔ غالبؔ کے بعض ایسے اشعار میں جو روانی کے ساتھ پڑھے جا سکتے ہیں، لانبے مصوتوں کی کمی پائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ غالبؔ نے لانبے مصوتوں کی کمی کی دوسرے طریقوں سے کس طرح تلافی کی ہے:۔

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

اس شعر میں صرف ۷ لانبے مصوتے ہیں اور وزن میں لانبے مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش = ۱۶ ہے۔ شعر کی قرأت میں دقت اس لیے پیش نہیں آتی کہ وزن میں لانبے مصوتوں کی بجائے دو مقامات پر /ر/ کی ارتعاشی صوت اور دو مقامات پر /ل/ کی پہلوی صوت

مندرج ہوی ہے۔ ان مصوتوں کی ادائیگی میں بندشی مصمتوں ک، ٹ وغیرہ کی طرح رکاوٹ نہیں ہوتی۔

ہزاروں خوا   ہشیں ایسی   کہ ہر خواہش   پہ دم نکلے

بہت نکلے   مرے ارما   ن لیکن پھر   بھی کم نکلے

یہ شعر کافی رواں ہے لیکن اس میں لانبے مصوتوں کا تناسب وزن کی گنجائش کا صرف نصف ہے۔ روانی کا سبب یہ ہے کہ ہر رکن کے ختم پر زیادہ تر لانبے مصوتے آئے ہیں، صرف ایک جگہ مصمتہ /ش/ آیا ہے۔ یہ صفیری مصمتہ ہے۔ اس کی ادائیگی میں سانس رکتی نہیں بلکہ منہ سے رگڑ کے ساتھ باہر آتی ہے۔ دوسری جگہ ارتعاشی مصمتہ /ر/ آیا ہے اور یہ بھی اپنی ادائیگی کے وقت سانس کے اخراج میں حائل نہیں ہوتا۔ اس شعر میں شاعر کے لہجے اور معنویت کے اعتبار سے وقفے قائم کیے جائیں تو معلوم ہوگا کہ ان وقفوں کے مقام پر بھی زیادہ تر لانبے مصوتے آئے ہیں ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

صرف ایک جگہ مصمتہ /ن/ آیا ہے جو اگرچہ بندشی مصمتہ ہے لیکن اس کی ادائیگی میں سانس ناک کی راہ سے خارج ہوتی ہے۔ اس مصمتے سے قبل لانبا مصمتہ آیا ہے جس کی وجہ سے /ن/ کی بندشیت کم ہوگئی ہے۔

شعر کی معیاری قرأت، تقطیع کے مطابق اور وزن کے اوقاف کے تابع نہیں ہوتی۔ وزن کے اوقاف کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر پڑھا جائے تو اکثر صورتوں میں اس کی معنویت مجروح ہوجاتی ہے اور سارا تاثر غارت ہوجاتا ہے، بلکہ بعض صورتوں میں تو شعر مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ غالب کا یہ شعر اگر تقطیع کے حساب سے پڑھا جائے تو قرأت کے اس طریقے کی خامی ظاہر ہوجائے گی۔

آہ کو چا ہیے اک عمر ا ثر ہو نے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہو نے تک

اس شعر سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی قرأت میں وزن کے معیّنہ وقفوں کے بجائے حسبِ ذیل اُمور کا لحاظ رکھیں:

۱۔ باہم معنوی تلازمے سے منسلک کلموں کو ایک ساتھ ادا کیا جائے۔

۲۔ وقفے رموزِ اوقاف کے مطابق قائم کیے جائیں۔

۳۔ تعقیدِ لفظی کی وجہ سے اگر ایسے کلموں کے درمیان فصل آجائے جنھیں ایک دوسرے سے متّصل رہنا چاہیے تو ایسے ہر ٹکڑے کی ادائیگی کے بعد ہلکا سا وقفہ دیا جائے۔

۴۔ لفظ میں دو ساکن مسلسل آئیں تو کسی مصمتے کو ساقط نہ کیا جائے اگرچہ کہ تقطیع میں ایسا کیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں تال کو قائم رکھنے کے لیے اس لفظ سے قبل یا بعد کے لانبے مصوتے کی ادائیگی کا دَوران ذرا سا کم کر دیا جائے۔ ان اُمور کے پیشِ نظر غالب کے مندرجۂ بالا شعر میں وقفے بطورِ ذیل قائم ہوں گے۔

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

اس شعر میں:

۱۔ "آہ" کی الف کو کھینچ کر پڑھا جائے تو /ہ/ ساکن ہو جائے گی۔

۲۔ "عمر" کی /ر/ ارتعاشی مصمتہ ہونے کی وجہ سے پوری طرح ساکن نہیں ہو گی لیکن "عم" کی ادائیگی کے دَوران میں کسی قدر اضافہ کیا جائے تو /ر/ کا ارتعاش کم ہو جائے گا۔ /م/ انفی مصمتہ ہے۔ اس کی ادائیگی کے دَوران کو کم یا زیادہ کیا جا سکتا ہے۔

۳۔ "کون" کی /ن/ کو ساکن کرنے کے لیے "کَو" کے لانبے مصوتے کو زیادہ دیر تک ادا کیا جائے۔ اس تلفظ کی وجہ سے جو لہجہ ابھرے گا، وہ شعر کے مفہوم، اس کے احساس

اور شاعر کے موڈ کو پوری طرح ظاہر کرے گا۔

۴۔ "زلف" کا لفظ اس طرح ادا کرنا چاہیے کہ ساکن مصمتے /ل/ اور /ف/ کی آوازیں مخلوط ہو جائیں اور /ف/ کی آواز ساقط نہ ہونے پائے۔ تال کو قائم رکھنے کے لیے "زلف" سے قبل آنے والے لفظ "تری" کے لانبے مصوّتے /ی/ کو ذرا سا دبا دیا جائے۔

۵۔ دوسرے مصرع میں تقطیع کے اعتبار سے "ہے" "ہ" پڑھا جائے گا اس کو یوں ادا کیا جانا چاہیے کہ ادائیگی کے دوران چھوٹے مصوّتے سے کسی قدر زیادہ اور لانبے مصوّتے سے کسی قدر کم ہو اور لفظ "جینا" کے لانبے مصوتوں کی ادائیگی کے دوران کو متناسب طور پر کم کر دیا جائے۔ اس قرأت میں شعر کا وزن اور اس کی صوتی مقدار دونوں برقرار رہیں گے۔ ہم نے چھوٹے مصوّتے کی مقدار = ۱ اور اس تناسب سے لانبے مصوّتے کی مقدار = ۲ فرض کی تھی۔ چھوٹے مصوّتے کو کسی قدر لانبا کیا جائے یا لانبے مصوّتے کو کسی قدر دبا دیا جائے تو اس مصوّتے کی مقدار دوران کے اعتبار سے $1\frac{1}{4}$، $1\frac{1}{2}$ یا $1\frac{2}{3}$ قرار دی جا سکتی ہے۔

معیاری قرأت کے ان اصولوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم غالب کے اشعار کے اصل آہنگ کو پا سکتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کے کلام کا جائزہ لیا جائے تو ان کے آہنگِ شعر کی بعض ایسی خصوصیات سامنے آتی ہیں جن کا شمار غالب کے اسلوب کے اوصاف میں ہو سکتا ہے۔

غالب کے کلام میں اشعار کی قابلِ لحاظ تعداد ہم رتبہ مرکب جملوں پر مشتمل نظر آتی ہے ان میں ہر مصرع عموماً ایک مفرد جملہ ہوتا ہے جو دوسرے مصرع سے حروفِ وصل، حروفِ تردید، حروفِ استدراک یا دیگر حروفِ عطف کے ذریعے مربوط ہوتا ہے۔ کبھی یہ حروف حذف کر دیے جاتے ہیں۔

وال خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک سے تارِ نظر نایاب تھا

ایسے اشعار میں ہر مصرع کے دو اجزا ہوتے ہیں: مُبتدا اور خبر اور ان کے درمیان ایک وقفہ آتا ہے۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ مبتدا یا خبر کی توسیع کا کوئی جزو یا اجزا اپنے مقررہ مقام سے دُور ہو جاتے ہیں۔ ان اجزا میں معنوی ربط قائم رکھنے کے لیے مزید ایک یا دو وقفے قائم کرنے ہوتے ہیں۔ یہ تعقید کبھی ضرورتاً وزن کی پابندی کی وجہ سے ہوتی ہے اور کبھی اس کا مقصد کسی صفت یا تمیز یا کسی اور جزوِ کلام پر زور دینا ہوتا ہے۔ کبھی ردیف کی صرفی حیثیت اس تعقید کا باعث ہوتی ہے۔

مزے جہان کے — اپنی نظر میں — خاک نہیں
سوائے خونِ جگر — سو — جگر میں خاک نہیں

فسونِ یک دلی ہے — لذتِ بیداد — دشمن پر
کہ وجدِ برق — جوں پروانہ۔ بال افشاں ہے۔ خرمن پر

غالب کے کلام میں شعر کی تعمیر کی دوسری صورت وہ ہے جہاں ایک مصرع اصل جملہ ہوتا ہے اور دوسرا مصرع ایک یا ایک سے زیادہ تابع جملوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان مصرعوں میں بھی مبتدا اور خبر کے درمیان ایک ایک وقفہ آتا ہے اور تعقید کی بنا پر یا کسی جزوِ کلام پر زور دینے کے لیے مزید وقفے لائے جاتے ہیں۔

پُوچھ مت — رُسوائیِ اندازِ استغنائے حُسن
دست، مرہونِ حنا — رُخسار، رہنِ غازہ تھا

غالب کے شاعرانہ آرٹ کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ جملوں اور فقروں کی مخصوص دروبست سے شعر میں ایک سے زیادہ معنوی تلازموں کی گنجائش فراہم کرتے ہیں جس کی وجہ سے شعر پہلودار اور کثیر المعانی ہو جاتا ہے۔ ہر مفہوم اور تاثر وقفوں اور لہجے کی تبدیلی کے ساتھ ایک نئے اندازِ قرأت کا طالب ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر وقفوں کی تبدیلی کے ساتھ مختلف طریقوں سے پڑھا جا سکتا ہے۔

فسونِ یک دلی ہے لذّتِ بیدادِ دشمن پر
کہ وجدِ برق جوں پروانہ بال افشاں ہے خرمن پر

پہلے مصرع میں وقفے دو طرح سے قائم کیے جا سکتے ہیں۔

فسونِ یک دلی ہے۔ لذّتِ بیداد، دشمن پر
فسونِ یک دلی ہے، لذّتِ بیداد ۔۔ دشمن پر

دوسرے مصرع کی قرأت تین مختلف طریقوں سے ہو سکتی ہے۔ ہر قرأت میں توجہ مصرع کے کسی خاص پہلو پر مرکوز ہوگی۔

کہ وجدِ برق جوں پروانہ ۔۔ بال افشاں ہے، خرمن پر
کہ وجدِ برق ۔۔ جوں پروانہ بال افشاں ہے ۔۔ خرمن پر
کہ وجدِ برق ۔۔ جوں پروانہ ۔۔ بال افشاں ہے ۔۔ خرمن پر

یعنی ۔۔ وجدِ برق جو رقصِ پروانہ کی مانند ہے، خرمن پر بال افشاں ہے۔
۔۔ خرمن پر برق کا وجد پروانہ کی مانند بال افشاں ہے۔
۔۔ خرمن پر برق کا وجد جو پروانے کی مانند ہے، بال افشاں ہے۔

غالب کے اشعار میں اصوات کی ادائیگی کے دوران سے لہجے کی تبدیلی بھی نئے مفاہیم اور کیفیات کے دروازے کھولتی ہے۔

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگن عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر میں لفظ "مکرر" کی توضیح نہیں ہو سکتی۔ اگر پہلے مصرع کو دو بار دو مختلف لہجوں میں نہ پڑھا جائے۔ پہلی بار مصوتوں پر زور دیتے ہوئے مصرع کو اونچی آواز میں پڑھا جائے گا۔ لہجہ میں تحکمانہ انداز میں سوال کی کیفیت شامل رہے گی۔ دوسری قرأت اس کے بالکل ہی برعکس دھیمے اور افسردہ لہجے میں ہوگی۔ لہجے کی اس تبدیلی سے مصوتوں کی ادائیگی کا دورانیہ بھی بدل جائے گا۔ مثلاً "کون" کے بعد لفظ "ہوتا" میں

دولا نبے مصوتے ے و (ہ) اور آ (ہ) آتے ہیں۔ پہلی قرأت میں "ہو" کی ادائیگی کا دوران "تا" کی ادائیگی کے دوران سے کم ہوگا اور "تا" کھینچ کر اور زور دے کر پڑھا جائے گا۔ دوسری قرأت میں دونوں مصوتوں کا دوران مساوی ہوگا۔

غالب کی شاعری کے صرفی اور نحوی مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ابتدائی دور میں اسنادِ خبری (ہے۔ ہیں۔ تھا۔ تھے وغیرہ) کا استعمال زیادہ ہوا ہے اور بہت سے اشعار بیانی (STATEMENT) ہیں۔ ان اشعار کا لہجہ بھی بیانیہ ہوگا۔ بعد کے دور میں بھی اسنادِ خبری اور حروف (کا۔ میں۔ سے۔ پر وغیرہ) والی ردیفوں کا استعمال جن غزلوں میں ہوا ہے، زیادہ تر اسی نوعیت کے جملے ملتے ہیں۔ دوسری طرف غالب کی شاعری کا ایک معتد بہ حصہ خطاب یا مکالمے کی صورت میں ہے۔ ان اشعار میں مکالماتی لہجہ نمایاں ہے۔ غالب نے اپنے مکالماتی لہجے کو نمایاں کرنے کے لیے اوزان کے آہنگ سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے اور اکثر صورتوں میں اپنے لہجے کو وزن کے مقررہ آہنگ پر حاوی کر دیا ہے۔ اس مکالماتی لہجے کی تشکیل میں خطاب، فجائیوں، حروفِ استفہام، حروفِ تخصیص اور مکالماتی فقروں کے استعمال سے شعر میں وقفوں کی تنظیم بھی متاثر ہوتی ہے۔ ذیل میں غالب کے کثیر الاستعمال اوزان کی غزلوں سے چند منتخب اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔ ان اشعار میں مصوتوں کی تنظیم اور وقفوں کے اندراج کو چارٹ کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ اس میں بیک نظر یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ غالب نے مختلف اوزان کے ڈھانچے میں اپنا لہجہ سمو کر ایک نیا آہنگ کس طرح پیدا کیا ہے:

مضارع مثمن اخرب مکفوف [محذوف / مقصور]

اے آرزو شہیدِ وفا خوں بہا نہ مانگ

جز بہرِ دست و بازوئے قاتل دعا نہ مانگ

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

رمل مثمن مخبون / محذوف / محذوف مسکن / مسکن مقصور

پھر وہ سوئے چمن آتا ہے خدا خیر کرے
رنگ اڑتا ہے گلستاں کے ہوا داروں کا

بوئے گل۔ نالۂ دل۔ دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
لبِ ساقی پہ مکرر ہے صلا میرے بعد

رمل مثمن محذوف

تا کجا افسوس گرمی ہائے صحبت اے خیال
دل ز آتش خیزیِ داغِ تمنا جل گیا

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے
حضرتِ ناصح! گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

ہزج مثمن سالم

سبب وارستگاں کو ننگِ ہمت ہے خداوندا
اثر سُرمے سے اور لب ہائے عاشق سے صدا گم ہو
غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی
نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزائشِ دردِ دروں وہ بھی
نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

مجتث مثمن مخبون (محذوف، مسکن، مقصور)

خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

وہ آکے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے
دیا ہے دل اگر اُس کو بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب تو ہو نامہ بر ہے کیا کہیے
کہوں جو حال تو کہتے ہیں مدّعا کہیے
نہیں کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے

اِشارے

صوتی مقدار | | صوتی مقدار |
---|---|---|---
(زمینی خط) — = چھوٹا مصوّتہ | ۱ | (اُفقی خط) — = لانبا مصوّتہ | ۲
(زمینی قوس) = چھوٹا مصوّتہ + ساکن مصمتہ | ۲ | (اُفقی قوس) = لانبا مصوّتہ + ساکن مصمتہ | ۳
(زمینی نشان) = چھوٹا مصوّتہ + دو ساکن مصمتے | ۳ | (اُفقی نشان) = لانبا مصوّتہ + دو ساکن مصمتے | ۴

عمودی خط [|] زمینی اور اُفقی مصوّتوں کو ملاتے اور اُن کے تسلسل کو ظاہر کرنے کے لیے کھینچے گئے ہیں۔

اس چارٹ کے بغور مطالعہ سے ایک بات یہ واضح ہو جاتی ہے، وزن میں ہر لفظ اپنے مقامِ اندراج کے باعث ادائے گی کے لیے ایک خاص لہجے کا متقاضی ہوتا ہے۔ اس لہجے سے اُس کی معنویت اور اُس کی تہہ میں چھپا ہوا احساس نمایاں ہو جاتا ہے، بشرطیکہ قرأت میں مناسب وقفوں کا التزام رکھا جائے۔ ایک شعر کے تجزیے سے ہم اس خیال کی وضاحت کریں گے۔

دیا ہے۔ دل اگر اس کو۔ بشر ہے۔ کیا کہیے
ہوا رقیب۔ تو ہو۔ نامہ بر ہے کیا کہیے

اس کا سارا حسن اس کے لہجے میں ہے۔ شعر کی توضیح یوں کی جا سکتی ہے کہ نامہ بر شاعر کا رقیب بن گیا ہے۔ شاعر کا دوست یا کوئی شخص اس کا ذکر چھیڑ کر شاعر کے احساسات کو کریدتا ہے۔ شاعر کو یہ گوارا نہیں ہے کہ نامہ بر رقیب بن کر اُس ہمسری کرے، لیکن وہ جانتا ہے کہ نامہ بر بھی دل سے مجبور ہے۔ محبوب کا حسن ہی ایسا ہے کہ جو اسے ایک نظر دیکھ لیتا ہے

عاشق ہو جاتا ہے۔ شاعر نامہ بر کو اتنا کم رتبہ جانتا ہے کہ وہ اُس سے اِس بارے میں گفتگو کرنا بھی پسند نہیں کرتا اور نہ یہ گوارا ہوتا ہے کہ کوئی شخص اُس کے سامنے نامہ بر کا ذکر اس عنوان سے کرے اور نامہ بر کو اُس کا رقیب سمجھے۔ بات جب چھڑ گئی تو وہ اس کو حقارت کے ساتھ ٹال دیتا ہے۔ شعر کے لہجے سے توہین کے احساس اور حقارت کے جذبے کا اظہار بخوبی ہو رہا ہے۔ "کیا کیجے" اور "کیا کہیے" میں "کیا" ایک خاص لہجے سے جھٹکے کے ساتھ ادا ہو رہا ہے۔ یہ لہجہ اُسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ان الفاظ سے پہلے وقفہ ہو "کیا" کو "تو ہے" اور "نامہ بر" ہے" فقروں کے ساتھ ملا کر پڑھیں تو یہ بات پیدا نہ ہوگی۔ دوسرے مصرع میں "تو ہو" سے قبل وقفہ دیا جائے اور "رقیب" کی /ب/ کو ساکن رکھا جائے تو "تُ ہو" جھٹکے کے ساتھ پڑھا جائے گا اور اس لہجے سے ظاہری بے نیازی کی تہہ میں جھنجھلاہٹ اور تحقیر کا جو جذبہ موجود ہے، نمایاں ہو جائے گا۔ "تو ہو" کے بعد وقفہ دیں تو "نامہ بر" کا "نا" زیادہ کھینچ کر اور جھٹکے کے ساتھ ادا ہوگا۔ "نامہ بر" میں "مہ" کا اندراج چھوٹے مصوتے کی جگہ ہوا ہے، اس لیے وہ صرف "م" پڑھا جائے گا۔ اِس لہجے میں "نامہ بر" کہیں تو تحقیر کا انداز آ جاتا ہے۔

غالبؔ نے مختلف اوزان میں مصوتوں اور وقفوں کی تبدیلی سے آہنگ کے نت نئے تجربے کیے ہیں۔ تفصیلی تجزیے سے ان تجربوں کی طویل فہرست مرتب ہو سکتی ہے۔ ذیل میں نمونتاً چند شعر پیش کیے جاتے ہیں:

(۱) تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

دونوں مصرعوں کی ابتدا میں صوتی ڈزائن کی تکرار ہوئی ہے۔ مصرعوں کی ابتدا، وسط یا آخر میں اِس نوعیت کی تکرار غالبؔ کے کئی اشعار میں ملے گی۔ بعض اشعار میں تو پہلے مصرع کے مکمل صوتی ڈزائن کی تکرار دوسرے مصرع میں ہوئی ہے:

(۲) حسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجیے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے

(۳) فضائے خندۂ گل تنگ و ذوقِ عیش بے پروا
فراغت گاہِ آغوشِ وداعِ دل پسند آیا

مصرعِ اولیٰ میں لفظِ تنگ کا اندراج ایسے مقام پر ہوا ہے کہ اُسے زیادہ کھینچ کر اور زیادہ زور دے کر پڑھا جائے گا۔ اِس طرزِ ادائیگی سے بننے والا لہجہ تنگی اور تنگی سے بیزارگی کی کیفیت کو نمایاں کرے گا۔ "خندۂ گل تنگ" کے الفاظ میں چھوٹے مصوّتوں کے اجتماع سے تنگی کی فضا پیدا ہو گئی ہے، جب کہ ان الفاظ سے قبل اور بعد آنے والے الفاظ اور فقروں "فضائے" ـــــ "ذوقِ عیش بے پروا" میں لانبے مصوّتوں کی فراوانی سے وسعت اور کشادگی کا تاثر اُبھر رہا ہے۔ دوسرے مصرع میں آغوش (آغوشے) کو مسلسل تین لانبے مصوّتوں کے اندراج نے صوتی اعتبار سے بھی "فراغت گاہ" بنا دیا ہے۔

(۴) بہ فیضِ بے دلی نومیدیِ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عُقدۂ مشکل پسند آیا

پہلے مصرع میں "بے دلی" کی "بے" کھینچ کر پڑھی جائے گی اور "فیض" کی اضافت (جو مصرع میں لانبا مصوّتہ ہے) کسی قدر دب جائے گی۔ اس لہجے سے "بے دلی" کا احساس نمایاں ہوگا۔ اسی طرح "جاوید" میں "دی" کو کھینچ کر پڑھیں گے اور "د" قریب قریب ساکن ہو جائے گی۔ "ی" کی لانبی صورت سے ہمیشگی کا تاثر اُبھرے گا۔

قرأتِ شعر میں ایک نفسیاتی اصول یہ کارفرما رہتا ہے کہ مصرعِ اولیٰ کے ابتدائی رکن کو جس لہجے اور جس قوّت سے ادا کیا جاتا ہے، وہی اندازِ قرأت پورے شعر پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اگر وہ شعر مطلع ہو تو اُس کا لہجہ ساری غزل میں سرایت کر جائے گا۔ اس کی ایک عمدہ مثال غالب کی یہ غزل ہے جس کا آہنگ اسی وزن

میں کہی گئی دوسری بہت سی غزلوں کے آہنگ سے مختلف ہے۔

دیا بار وں نے بے ہوشی میں درماں کا فریب آخر
ہوا سکتے سے میں آئینۂ دستِ طبیب آخر

ہزج مثمن سالم کا آہنگ وتدی ابتدا، لانبے مصوتوں کی کثرت۔ چار اصواتی ہم وزن ارکان اور تین درمیانی وقفوں کے اندراج کی وجہ سے بہت زیادہ سُبک رَو ہوتا ہے بشرطیکہ اس ڈزائن کی زیادہ سے زیادہ پابندی کی جائے۔ دوسری طرف اس وزن میں اتنی لچک ہے کہ اندازِ قرأت کی تبدیلی کے ساتھ وہ تیز رَو اور بلند آہنگ ہو جاتا ہے۔ غالب کے اس مطلع کے ابتدائی رکن میں یا، یا کی تکرار اس طرح ہوئی ہے کہ اُن کی واضح طور پر قرأت کے لیے کسی ایک "یا" کو جھٹکے اور زور کے ساتھ ادا کرنا ہوگا۔ "دیا" کی "یا" کو جھٹکے کے ساتھ ادا کریں تو رکن کی آخری صوت کو بھی اُسی قوّت سے ادا کرنا ہوگا۔ آہنگ اور تال میں یکسانیت پیدا کرنے کے لیے مصرع کے باقی تین ارکان بھی اسی لہجے میں ادا کیے جائیں گے۔ مطلع کے آہنگ کی متابعت غزل کے دیگر اشعار میں بھی کی جائے گی۔ غالب نے دوسرے اوزان کے آہنگ کو بھی اسی طرح قوّتِ اختراع سے کام لے کر اپنے لہجے کے تابع کر دیا ہے۔

غالب کی شاعری

بازیچۂ اصوات

غالب کی شاعری کے لہجے اور نغمے کی تعمیر میں اصوات کی تنظیم اور ان کے تکرار کو خاص دخل ہے۔ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر الفاظ میں صوتی رعایت کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ آوازوں سے کھیل رہے ہیں غالب کے شعر کی تاثیر میں اس کے صوتی آہنگ کا جو حصہ ہے اُسے نظر انداز کر دیں تو ہماری تحسین اور تنقید ادھوری رہ جائے گی۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے شعر کے مفہوم (معنیاتی اور مابعد الطبعیاتی سطحوں) سے صرفِ نظر کر لیں اور صرف اصوات کی ترتیب اور ان کے تکرار سے بننے والے نمونوں پر نظر ڈالیں تو غالب کے آرٹ کا ایک اہم گوشہ ہمارے سامنے آئے گا اور اس مطالعہ کے بعد ہم غالب کے شعر سے بہتر طور پر لطف اندوز ہو سکیں گے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ اصوات کی تکرار سے غالب کو بہت زیادہ دلچسپی اور رغبت رہی ہے۔ ان کی فرہنگِ شعر میں ایسے الفاظ اور مرکبات بکثرت ملتے ہیں جن میں کسی نہ کسی صوت یا اصوات کی منظم یا غیر منظم تکرار ہوتی ہے۔ غیر منظم تکرار کی مثالیں بے شمار ہیں ان میں سے چند نمونے کے طور پر پیش کی جاتی ہیں:

(ش + ر) برشِ شمشیر، شورِ محشر، (ش + خ)، شوخیِ خاشاک، (ش + م)؛

چشمِ تماشا، (خ+م) خامہ مانی بوئے خامہ، (خ+ر) = خطِ رخسار، (د+ر) = دورِ گردوں۔ در پردہ۔ پردہ داری، (س) = سنگ فساں۔ سعی دستِ نارسا، (ر) ستارہ شماری۔ تیرہ روزی، (ز) = عرضِ فضا۔ تعویذ بازو، (گ) = گواہِ رنگیں۔ نگاہِ گلچیں، (ت)۔ تہیدستی، غیرتِ الفت، بہت سے الفاظ اور مرکبات ایسے بھی ہیں جن میں اصوات کی تکرار خاص تنظیم کے ساتھ ہوئی ہے۔ الفاظ اور مرکبات میں منظم تکرارِ اصوات کی چند صورتیں یہ ہیں۔

(۱) لفظ یا مرکب جس مصمتے سے شروع ہو وہی مصمتہ آخر میں بھی آئے۔ سپاس۔ رخسار، روزگار، طاقت، تہمت، لالۂ وگل۔ رامش گر۔ رنجش یار، رگِ بستر، رشکِ ہمدیگر، رخسارِ یار، رنگِ رخسار، راہِ کوئے یار، شانہ کش، شش جہت آغوش، گل برگ، ہجوم پیام۔

(۲) مرکبات میں تکرارِ اصوات کی ایک صورت یہ ہے کہ ہر جزو کی یا ایک سے زیادہ اجزا کی ابتدا ایک خاص مصمتے سے ہو: (ج) خار وخس۔ خارِ خلیدہ۔ خمیازۂ خمار، خیال خانہ ویراں۔ خصم خوں بہا۔ خس وخاشاک۔ خارِ خشک۔ خطۂ خاک۔ (س) ساغر جلوۂ سرشار۔ سرابِ سطر آگاہی۔ سر وسامان۔ سبک سار (ز) ذرۂ زمیں۔ (د) در و دیوار۔ دردِ دروں۔ دستِ دعا۔ دل ودیں۔ دیدۂ دیدار جو (ر) = ریگِ رواں۔ رنگ ریزی۔ رنگِ ریشہ۔ (ش)۔ شعلۂ عشق۔ شرحِ شوق۔ شکوہ وشکر۔ (ن)۔ نشوونما۔ نفسِ نارسا۔ نالۂ نارسا۔ نائے ونوش۔ نصیحت نیوش۔ (گ)۔ گل گوں۔ گم گشتہ۔ گل گیسو۔ گریباں گیر۔ گردشِ دوراں۔ (ب) = بہارِ بے خودی۔ (پ) = پرِ پرواز۔ (ت) = ترکِ تنہائی (م) = موج مے۔ (ز) = ذوقِ زلیخا۔

تکرارِ اصوات کی دوسری صورت وہ ہے جس میں ہر جزو خاص مصمتے پر ختم ہوتا ہے۔ (ر) = تارِ بستر، خارِ بستر۔ دورِ ساغر۔ حشر ونشر۔ (م) = ہجومِ غم۔ (ف) = تکلف برطرف (ز) = عجز ونیاز (ت) حسرت پرست۔

(۳) ایک صورت یہ بھی ہے کہ پہلا جز جس مصوّتے پر ختم ہو دوسرا جز واسی مصوّتے سے شروع ہو۔ (گ): رگِ گردن۔ رنگِ گل (س): ہوسِ سیر (ت): وقتِ تپش۔

تکرارِ اصوات اگر تنوع کے ساتھ ہو یعنی اس کے نمونے تبدیل ہوتے رہیں تو اس کی وجہ سے شعر کی نغمگی میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کا شمار محاسنِ شعر میں کیا جاتا ہے۔ ہر زبان کے علم بدیع میں ایسی بہت سی لفظی صنعتیں اور بعض معنوی صنعتیں ملتی ہیں جن کا مقصود ہی وہی اصوات کی تکرار ہے یا جن کا استعمال بیشتر صورتوں میں تکرار اصوات کا باعث ہوتا ہے۔ انگریزی میں ALLITERATION اور ASSONENCE ایسی ہی صنعتیں ہیں اردو میں تجنیس، اشتقاق، شبہ اشتقاق، قلب، ردّ العجز علی الصدر، ردّ العجز علی الحشو، تکریر، قطار البعیر، واسع الشفتین، واصل الشفتین، متتابع، طباقِ سلبی، عکس اور مسمط وغیرہ دراصل صوتی صنعتیں ہیں۔ غالبؔ نے اپنے اشعار میں یہ ساری صنعتیں استعمال کی ہیں۔ ان کے علاوہ بھی تکرارِ اصوات کے ایسے کئی نمونے ملتے ہیں جن کے لیے علم بدیع میں کوئی نام نہیں دیا گیا ہے۔

زبان کے استعمال کے سلسلے میں غالبؔ کی ایک خاص عادت یہ نظر آتی ہے کہ وہ شعر میں لفظ کو مکرر لاتے ہیں۔ یہ تکرار کبھی تاکید اور زور کے لیے ہوتی ہے کبھی اس کے ذریعہ معانی کی کثیر جہتیں فراہم کی جاتی ہیں اور کبھی ان سے خیال کی تعبیر میں مدد لی جاتی ہے۔ اس کو اگر اعلیٰ فن کاری کے ساتھ برتا جائے تو شعر الفاظ کا تحیّر آفریں طلسم بن جاتا ہے .... اس فسوں گری میں لفظ کے تلازموں اور مفہوم کے علاوہ اصوات کی منظم تکرار کا بھی اہم حصہ ہوتا ہے۔

سب سے پہلے غالبؔ کے کلام میں ان صنائع کا استعمال دیکھیے جن سے الفاظ کی تکرار واقع ہوتی ہے:

تکریر[۱] (مطلق[۲]):

---

[۱] دو لفظوں کو جو ایک ہی معنی رکھتے ہوں برابر برابر جمع کرنا [۲] ایسی تکریر جس میں لفظ کسی فصل کے بغیر مکرر آئے

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں | ذرہ ذرہ روکشِ خورشید عالم تاب تھا
تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے | تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

تکرار مع الوسائط[1]:

ظلم کر ظلم اگر لطف دریغ آتا ہو | تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں
زبس آتش نے فصلِ رنگ میں رنگ دگر پایا | چراغِ گل سے ڈھونڈے ہے چمن میں شمع خار اپنا

(قطار البعیر[2]):

مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی | زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے

عکس[3]:

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ | کہ ہو گئے مرے دیوار و در در و دیوار
ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز | نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں

ردّ العجز علی الصدر[4]

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں | شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

ردّ العجز علی الحشو[5]:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل | جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

---

[1] ایسی تکرار جس میں مکرر آنے والے الفاظ کے درمیان کوئی اور لفظ واقع ہو

[2] مصرع اولیٰ کا آخری لفظ اور دوسرے مصرع کا پہلا لفظ ایک ہوں۔

[3] کلام کے بعض اجزاء کو مقدم و موخر کر کے دوسرا فقرہ یا مصرع بنا لیا جائے۔

[4] بیت کے چھ اجزا قرار دیے جاتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کا پہلا جزو "صدر" درمیانی جزو "حشو" اور آخری جزو "عروض" کہلاتا ہے۔ اسی طرح مصرع دوم کے پہلے جزو کو ابتدا، درمیانی جزو کو حشو اور آخری جزو کو ضرب یا عجز کہتے ہیں۔ ردّ العجز علی الصدر = جو لفظ "صدر" میں ہو وہی "عجز" میں بھی لایا جائے۔ لفظ کا مکرر آنا ہی ضروری نہیں وہ بطور تجنیس، اشتقاق یا شبہ اشتقاق

ردّ العجز علی الابتدا:[۱]

وہ بھی دن ہوں کہ اس ستمگر سے — ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز

متتابع:[۲]

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک — آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے — وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی — میری وحشت تری شہرت ہی سہی

شعر کے مختلف اجزا میں لفظ کی تکرار کے اور بھی نمونے غالب کے کلام میں ملتے ہیں علم بدیع میں ان صنعتوں کا ذکر نہیں ملتا:

صدر — حشو — عروض — ابتدا — حشو — عجز

دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا — عشقِ نبرد پیشہ طلبگار مرد تھا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب — دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا — لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

سن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن — شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

ملنا اگر ترا نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

طباقِ سلبی[۳]

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی — ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی — موت آتی ہے پر نہیں آتی

(سلسلہ حاشیہ صفحہ گذشتہ)

بھی آسکتا ہے۔ بعد کی تین صورتوں میں لفظ کے ایک جزو یا بعض اصوات کی تکرار ہوگی۔ ۱۔ "عجز" میں جو لفظ ہو وہی "حشو" میں بھی آئے۔ ۲۔ "ابتدا" کے لفظ کی تکرار "حشو" میں ہو۔ ۳۔ متتابع اصطلاح میں بات سے بات نکالنے کو کہتے ہیں۔ یعنی شعر میں الفاظ اس طرح لائے جائیں کہ ایک لفظ کی متابعت کی وجہ سے دوسرا لفظ آجائے۔

شعر میں کوئی لفظ مکرر آتا ہے تو گویا اس لفظ کی تمام آوازیں (مصوتے اور مصمتے) ایک خاص ترتیب کے ساتھ دوہرائی جاتی ہیں۔ ہماری زبان میں ایسی بھی کئی صنعتیں ہیں جن کی وجہ سے پورے لفظ کی نہیں بلکہ کسی جزو کی تکرار ہوتی ہے۔ غالبؔ نے تکرارِ اصوات کے لیے یہ تمام صنعتیں بھی استعمال کی ہیں:

تجنیس[1] زائد:

نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں — وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

متقابل ہے مقابل میرا — رک گیا دیکھ روانی میری

ساقی بہار موسمِ گل ہے سرور بخش — پیماں سے ہم گذر گئے پیمانہ چاہیے

تجنیس[2] مذیّل:

جان تم پر نثار کرتا ہوں — میں نہیں جانتا وفا کیا ہے

تجنیس[3] لاحق:

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا — یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں — گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

اشتقاق[4]:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے — یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے

---

[1] دو لفظ ایک مصدر سے مشتق ہوں ایک مثبت ہو دوسرا منفی [2] متجانس الفاظ میں سے کسی ایک لفظ میں ایک حرف زیادہ ہو [3] دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ کے آخر میں دو حرف زیادہ ہوں [4] متجانس الفاظ میں ایک حرف مختلف ہو [5] کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں جو ایک ہی اصل کے ہوں۔ غالبؔ نے اس شعر میں صنعت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس کو اپنے دعوے کی دلیل کے طور پر پیش کیا ہے۔

شبہ اشتقاق[۱] :

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر | بادہ نوشی ہے بادپیمائی

قلب[۲] (تقلیب بعض[۳])

خطر ہے رشتۂ الفت رگِ گردن نہ ہو جائے | غرورِ دوستی آفت ہے، تو دشمن نہ ہو جائے

مسمط[۴] :

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیم روز | آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منھ چھپائے کیوں

جلوہ نہیں ہے دردِ سر آئینہ صندلی نہ کر | عکس کجا و گو نظر نقش کو مدعا سمجھے

غالب کے کلام میں اصوات کی تکرار کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جن کا شمار لفظی اور صوتی صنائع میں ہو سکتا ہے لیکن علمائے بدیع نے اس کی طرف توجہ نہیں کی۔ ذیل میں تکرار اصوات کی ایسی ہی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

(۱) غیر منظم اور اندرونی قوافی : قدیم علمِ قافیہ کی رو سے قافیہ کا اطلاق ایسے معین حروف پر ہوتا ہے جو غزل اور قصیدے کے باقی اشعار کے مصرعِ ثانی کے آخر میں الفاظِ مختلفہ کے اندر مکرر آتے ہیں اور مستقل نہیں ہوتے۔ قافیے اگر فقروں کے آخر میں آئیں تو سجع کہلاتے ہیں اور شعر میں اگر موزوں فقروں کی منظم ترتیب کے ساتھ تین یا تین سے زیادہ مرتبہ لائے جائیں تو مسمط کہلائیں گے۔ اس کی مثالیں اوپر گذر چکی ہیں ان کے علاوہ بھی قافیوں کا استعمال کئی اور طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ مثلاً ایک صورت یہ ہو سکتی ہے کہ فقروں کے ابتدائی الفاظ ہم قافیہ ہوں۔ کبھی وہ ہم وزن بھی ہو سکتے ہیں۔ اس نمونے کے کئی مثالیں غالب کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں :

۱۔ کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں جن پر بظاہر ہم مصدر ہونے کا شبہ ہو لیکن دراصل ان کے ماخذ علاحدہ ہوں۔

۲۔ کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں جن میں حروف تو وہی ہوں لیکن ان کی ترتیب الٹ دی جائے۔

۳۔ کلام میں ایسے الفاظ لائے جائیں جن میں بعض حروف کی ترتیب منعکس ہو۔

۴۔ غزل یا قصیدے میں مطلع کے سوا دیگر اشعار میں تین یا زیادہ ہم وزن فقرے

صرفہ ہے ضبطِ آہ میں میرا وگرنہ میں — طعمہ ہوں ایک ہی نفسِ جاں گداز کا
جلوۂ بینش پناہِ بخشش ہے ذوقِ گناہ — کعبۂ پوشش سیاہ مردمک احرام ہے
جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے — سینۂ شمشیر سے باہر ہے دمِ شمشیر کا

غالب کے کلام میں سجع کی ایسی مشابہ صورت بھی ملتی ہے جس میں ہم قافیہ الفاظ کسی شعر میں صرف دو بار آتے ہیں جس کی وجہ سے وہ مسمط کی تعریف میں نہیں آتے :

گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال ✦ موجِ محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

قافیوں کے استعمال کی ایک اور صورت یہ ہے کہ شعر میں مقفیٰ الفاظ کسی خاص ترتیب یا تنظیم کے بغیر لائے جائیں۔ غالب کی شاعری میں اندرونی اور غیر منظم قافیوں کی وجہ سے اصوات کی تکرار میں خاصا تنوع پیدا ہو گیا ہے مثلاً:

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسد — سینہ کہ تھا دفینہ گہر ہائے راز کا
فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے — ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا
غمِ فراق میں تکلیفِ سیرِ باغ نہ دو — مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بیجا کا
رات دن گردش میں ہیں سات آسماں — ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا
بے دماغی شکوہ سنجِ رشکِ ہم دیگر نہیں — یار تیرا جامِ مے خمیازہ میرا آشنا
لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی — چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

بعض اشعار میں ایک سے زیادہ اندرونی یا غیر منظم قافیے لائے گئے ہیں:

نہ انشا معنیِ مضمون نہ املا صورتِ موزوں

عنایت نامہ ہائے اہلِ دنیا ہرزہ عنواں ہے

دیدن ہمہ بالیدن گردن ہمہ افسردن

خوشش طرزِ گل و غنچۂ چشم و دلِ ساقی ہے

(بسلسلہ صفحہ ۸۱) قافیے کی رعایت کے ساتھ لائے جائیں۔

۵۔ یہ پوری غزل مسمط کی صنعت میں ہے۔ غالب کے ابتدائی دور کے کلام میں اس صنعت کا زیادہ استعمال ہوا ہے۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

اصوات کی تکرار اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والے صوتی آہنگ سے غالب کی غیر معمولی دلچسپی کا نتیجہ کہنا چاہیے کہ وہ الفاظ کے انتخاب میں بالعموم صوتی مماثلت کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ ان کے اشعار میں نصف تا دو تہائی اصوات کی تکرار ہوتی ہے اور ہر شعر میں ایک دو اصوات ایسی ہوتی ہیں جن کا تکرر سب سے زیادہ ہوتا ہے :۔

(ا) نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
اس شعر میں /ر/ سات بار، /ک/ چھ بار، /ہ/ پانچ بار اور /ن/، /ش/، /س/، /ی/، /پ/ اور /ت/ مکرر لائے گئے ہیں۔

(ا ا) یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا
اس شعر میں /ر/ چھ بار، /ت/ چھ بار، /ہ/ پانچ بار، /ی/ تین بار، /ن/، /م/، /س/ اور /ا/ مکرر آئے ہیں۔

مصوتوں (VOWELS) کی تعداد، اندراج اور تکرار میں بھی یہی میلان کارفرما نظر آتا ہے:

حد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجیے ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے

اس شعر میں مصوتہ ـَ = a (زبر یا فتحہ) دس بار، مصوتہ ـے = e (یائے مجہول) چھ بار، آ = ā (الف) چھ بار، ـَے (ai) دو بار اور ـُو (پیش یا ضمہ) دو بار اور ـِ i (زیر یا کسرہ) اور ـی ī (یائے معروف) صرف ایک بار مندرج ہوئے ہیں۔ ان مصوتوں (VOWELS) کی تکرار خاص تنظیم کے ساتھ ہوئی ہے۔ اس شعر میں صنعتِ موازنہ بھی ہے۔ مصرعِ اولیٰ کے تمام الفاظ علی الترتیب مصرعِ ثانی کے تمام الفاظ کے ہم وزن ہیں :

حد = ستم
سزائے کمالِ سخن بہائے متاعِ ہنر

ہے کیا کیجے = ہے کیا کہئے

اس تجزیہ سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ شعر کی نغمگی میں مصوتوں کی ترتیب اور تکرار کی وجہ سے اضافہ ہوگیا ہے۔ ذیل کے اشعار اور مصرعوں میں بھی مصوتوں کے ساتھ بعض مصمتوں کی تکرار نے اس مئے نغمہ کو دو آتشہ بنا دیا ہے:

مُژدہ اے مُرغ کہ گلزار میں صیّاد آیا

ادھر وہ بدگمانی ہے، ادھر یہ ناتوانی ہے
نہ پوچھا جائے ہے مجھ سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے

i - اُدھر = اِدھر (دھ + ـَ + ر)

ii - بدگمانی ہے = ناتوانی ہے (ا+ن + ـِ ی + ہ + ـے)

iii نہ پوچھا جائے ہے مجھ سے
نہ بولا جائے ہے مجھ سے
} پُو اور بُو کے سوا تمام مصوتے اور مصمتے دہرائے گئے ہیں

جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنیے
جو نا سزا کہے اس کو نہ نا سزا کہیے

i - جو، مدعی، اس، نہ اور ناسزا کی تکرار

ii - بنے = کہے iii - بنیے = کہیے (مصوتہ ـِ ـے (e) یائے مجہول کی تکرار)

اصوات کے استعمال کے سلسلے میں غالب کی شاعری میں ایک دلچسپ میلان یہ نظر آتا ہے کہ وہ شعر کے کسی مصرع یا مصرع کے کسی جزو میں ایسے الفاظ یک جا کر دیتے ہیں جن میں ایک یا زیادہ اصوات مشترک ہوتی ہیں۔ اصوات کے ایسے اجتماع اور تکرار سے غالب کے کلام میں جو متنوع صوتی پیٹرن بنتے ہیں وہ ہماری حسِ سماعت کو خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ مصمتوں سے ترتیب پانے والے چند پیٹرن ملاحظہ ہوں:

ترے کوچے میں ہے نشاطِ واماندگی قاصد
پرِ پروازِ زلف بانہ ہے ہدہد کے شانے میں

پ رپ ر ز ز ہ ہ ہ

بہر جاں پروردنِ یعقوب بالِ خاک ہے
دام لیتے ہیں پرِ پروازِ پیراہن کی لو

پ ر پ ر پ ر پ ر پ ر

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ن ن ن ن ن ن ن ن

ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا
رر رر ر ر ر

دل خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار
د ش د ک ش ک ش ا ح س ر ت د و

آئینہ بدستِ بتِ بدمستِ حنا ہے
ب د س ت ب ت ب د س ت ہ ہ

اصوات کی تنظیم اور ان کی تکرار سے غالب نے محاکات نگاری میں بھی مدد لی ہے
اس نقطۂ نظر سے غالبؔ کے کلام کا مطالعہ اور تجزیہ ثابت کرتا ہے کہ وہ آوازوں کے بڑے
مزاج شناس تھے۔ مصمتوں کی صوتی کیفیات اس وقت زیادہ ابھرتی ہیں جب ان کو زور
دے کر STRESS کے ساتھ ادا کیا جاتا ہے۔ غالبؔ کے کلام میں ایسی کئی مثالیں
ملتی ہیں جہاں انھوں نے کسی مصمتے سے صوتی محاکات پیدا کرنے کے لیے اسے شعر میں ایسے
مقام پر درج کیا ہے کہ ادائگی میں اس پر زور پڑے۔

ہیں بس کہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

اس شعر میں " بس " ایسے مقام پر آیا ہے کہ اس کی ادائگی میں خاص لہجہ پیدا ہوتا
ہے اور وہ شراب کی زیادتی پر انبساط کی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ "اچھل"
میں رل ر کی صوت بلند ہو کر خوشی کی ترنگ میں اچھلنے کی تصویر پیش کر رہی ہے۔ "ہر"
پر زور دینے کی وجہ سے ا ر/ زیادہ مرتعش ہو کر کثرت کے مفہوم کو اجاگر کر رہی ہے
اور لفظ " سر" پر زور دینے سے ایسا لہجہ ابھر رہا ہے جو کامرانی کی مسرت کو ظاہر کرتا ہے۔
محاکات نگاری کے لیے موزوں اصوات کا انتخاب اور ان اصوات سے
ترکیب پانے والی لفظیات کا استعمال غالبؔ کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے
غالبؔ کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد قابلِ لحاظ ہے جن کا لطف بڑی حد تک صوتی محاکات
میں مضمر ہے:

میں بھی رُک رُک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمخوار کے پاس

پہلے مصرع میں کلمات تمیز "رُک رُک کے" صوتی اعتبار سے بھی مرنے کے عمل کی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ /ک/ بندشی مصمتہ (STOP) ہے۔ ساکن /ک/ سے قبل کوئی مصوتہ (VOWEL) ہو تو اس کی ادائیگی میں آواز اس مخرج پر آکر رک جاتی ہے۔ چناں چہ "رُک رُک" کو ادا کرتے ہوئے ہر بار رکنا پڑتا ہے:۔

غنچۂ ناشگفتہ کو دُور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

دوسرے مصرع میں "بوسے" کے مضمون کی رعایت سے ایسے مصمتے اور مصوتے زیادہ لائے گئے ہیں جن کی ادائیگی میں دونوں لب ملتے ہیں یا قریب آتے ہیں۔ /ب/، /پ/، /م/، /و/ (ō) اور وٗ (u)۔

ہے ساسِ دستِ افسوس آتش انگیز تپش
بے تکلف آپ پیدا کر کے تف جلتا ہوں میں

پہلے مصرع میں مسلسل صفیری مصمتے /س/، /ش/ اور /ز/ لائے گئے ہیں /س/ کی تکرار سے وہ آواز پیدا ہو رہی ہے جو دونوں ہاتھوں کو ہلکا سا رگڑنے سے نکلتی ہے۔ ہاتھوں کو تیزی سے رگڑا جائے تو /ش/ اور /ز/ کی سی آوازیں نکلتی ہیں۔ گویا کفِ افسوس ملنے کی کیفیت کو اصوات کے ذریعہ بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔

غالبؔ کے کلام میں اصوات کے انتخاب، ان کی تنظیم اور تکرار کے اس جائزے سے یہ ثابت کرنا ہمارا مقصد نہیں ہے کہ غالبؔ کی شاعری محض آوازوں کا کھیل ہے۔ یہ تجزیہ اس حقیقت کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے کہ غالبؔ کی شاعری کے حُسن اور اس کی تاثیر میں اصوات کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو خاص دخل ہے۔ اصوات کی بازی گری اور طلسم آفرینی کو محسوس اور معلوم کیے بغیر غالبؔ کی تحسین ادھوری رہ جائے گی۔ شعرِ غالبؔ گنجینۂ معنی ہی نہیں بازیچۂ اصوات بھی ہے۔

اقبال اور غزل

اُردو شاعری میں اقبال اس روایت کے پروردہ ہیں جس کی امین، داغ کی شاعری تھی اور وہ اس بغاوت کے علمبردار ہیں جس کی ابتدا حالی نے کی تھی۔ اقبال داغ کی شاعری کے کس قدر مدّاح تھے۔ اس کا اندازہ اس مرثیے سے لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے داغ کی موت پر لکھا تھا:

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے
لیلیٰ معنی وہاں بے پردہ یاں محمل میں ہے
اب صبا سے کون پوچھے گا سکوتِ گُل کا راز
کون سمجھے گا چمن میں نالۂ بلبل کا راز
تھی حقیقت سے نہ غفلت فکر کی پرواز میں
آنکھ طائر کی نشیمن پر رہی پرواز میں

اقبال نے داغ کا یہ مرثیہ اس وقت لکھا جب کہ وہ پیرویِ داغ کی ناکام کوشش کے بعد ایک نئے طرزِ سخن کو اپنا چکے تھے۔ غزل سرائی سے ان کا تعلق برائے نام رہ گیا تھا اور وہ نظم نگاری کی وسیع پہنائیوں میں گرم پرواز تھے۔ داغ کے رنگ سے متاثر ہو کر اقبال نے جو غزلیں کہیں وہ اس بات کی غماز ہیں کہ یہ طرزِ کلام ان کے مذاق اور مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ داغ کے سوا انھوں نے

اردو کے جن شاعروں کا اثر قبول کیا وہ حالی اور غالب ہیں۔ انھیں کے اسالیب کے امتزاج سے اقبال نے اپنی نظمیہ شاعری کے لیے ایک نیا محاورہ (IDIOM) وضع کیا۔ روایتی غزل گوئی سے انحراف کے بعد وہ پوری طرح حالی کی تحریک کے اثر میں آ گئے تھے۔ نظم نگاری کے ساتھ ساتھ غزل کی صنف میں بھی اقبال نے ان امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جس کی نشاندھی حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں کی تھی۔ اس مقصد کے حصول میں خود حالی کو ناکامی کا منہ اس لیے دیکھنا پڑا کہ وہ غزل میں کوئی نیا استعاراتی نظام تشکیل دینے سے قاصر رہے تھے جو روایتی استعاراتی نظام کی جگہ لے سکے۔ یہ مسئلہ اقبال کا بھی تھا۔ دیکھنا یہ ہے کہ اقبال نے کس طرح اور کس حد تک اس دشوار گزار منزل کو سر کرنے کی کوشش کی۔ اور اس میں انھیں کہاں تک کامیابی حاصل ہوی۔ اقبال کے ہاں انحراف کا پہلا مرحلہ جنسی جذبات سے گریز کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

یہ انحراف غزل ہی تک محدود نہیں رہا بلکہ ابتدائی دور کی چند ایک نظموں کے بعد ان کی شاعری میں عشق مجازی کی کوئی لہر ابھرتی نظر نہیں آتی۔ اس کے ساتھ ہی ترفع کی وہ صورت بھی ختم ہو گئی جو مجاز کا رشتہ حقیقت سے جوڑتی ہے کیوں کہ "مشاہدۂ حق" کی گفتگو کے لیے بھی بادہ و ساغر کی زبان سے مفر نہیں تھا۔ "وہ حقیقتِ منتظر" کو "لباسِ مجاز" میں دیکھ نہیں پائے لیکن انسان اور فطرت کے تضاد کے حوالے سے وجود کی ماہیت کو دریافت کرنے کی خواہش نے جو اضطراب کی شکل اختیار کر گئی تھی اور اس سلسلے میں وحدت الوجود کے تصور سے ان کی دل چسپی نے ان کی غزل کو ایک جذباتی بنیاد عطا کر دی۔ اس غزل کا واحد متکلم وہ انسان ہے جس کو مذہب اور تصوف نے زندگی کی ایک دل خوش کن تعبیر دی وہ اس تعبیر سے کبھی مطمئن ہو جاتا ہے اور کبھی اس کی تشکیک اسے مضطرب کر دیتی ہے۔ اس کے خیالات اور محسوسات کے اظہار کے لیے غزل کی مروجہ زبان کافی تھی۔ اس دور کی غزل گوئی کا نمونہ یہ اشعار ہیں:۔

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں
تو میرا شوق دیکھ مرا انتظار دیکھ

دیکھنے والے یہاں بھی دیکھ لیتے ہیں تجھے
پھر یہ وعدۂ حشر کا صبر آزما کیوں کر ہوا

نہیں بے گانگی اچھی رفیقِ راہِ منزل سے
ٹھہر جا اے شرر ہم بھی تو آخر مٹنے والے ہیں

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

چمن زارِ محبت میں خموشی موت ہے بلبل
یہاں کی زندگی پابندیِ رسمِ فغاں تک ہے

جنھیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں
وہ نکلے میرے ظلمت خانۂ دل کے مکینوں میں

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

اگر کوئی شے نہیں ہے پنہاں تو کیوں سراپا تلاش ہوں میں
نگہ کو نظارے کی تمنا ہے دل کو سودا ہے جستجو کا

یورپ کے سفر اور قیام نے انھیں "دانشِ حاضر کے عذاب" کے تجربے سے دوچار کیا۔ انھوں نے اس تجربے سے پھوٹنے والے احساسات کو اپنی شخصیت میں جذب کر کے ان سے اپنی ذات کی بازیافت میں مدد لینے کے بجائے ایک بند تعمیر کر لیا تاکہ شرق کی تہذیبی روایات اور ماضی کی قدروں کی حفاظت کی جا سکے۔ یہ ایک سیاسی رہنما اور سماجی مصلح کا رویہ تھا جو زندگی کی عکاسی کے بجائے اس کی تنقید پر مائل رہتا ہے۔ اس رویے نے اقبال کو احساس پر خیال اور اظہار پر بیان کو ترجیح دینے پر مجبور کیا۔

یہاں تک کہ کبھی ان کے خیالات رمزیت کو یکسر مسترد کر دیتے ہیں اور استعارے کو برتتے بھی ہیں تو ترسیل کی عام زبان کی اکہری سطح پر:

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اقبال نے جب اپنی مابعد الطبیعات تشکیل دے لی تو ان کے فرہنگِ شعر میں بھی تبدیلی رونما ہوی۔ نظم کے ساتھ غزل کی زبان بھی بدل گئی۔ ان کی شاعری میں عشق، خودی اور مومن کے تصورات نے مرکزی حیثیت حاصل کرلی۔ ان کا تصورِ عشق ان معنوں میں نیا تھا کہ انھوں نے تصوف کے فکری منطق سے انحراف کرتے ہوے اس کا رشتہ انسانی خودی کے اظہار اور اس کی تکمیل سے جوڑ دیا تھا۔ اس کا محور خود انسان کی ذات تھی اقبال کی شاعری میں عشق کا تصور بدلا ضرور ہے لیکن اس کے اظہار کے لیے اقبال نے غزل کی معروف لفظیات اور استعاروں ہی سے زیادہ تر کام لیا ہے جس کی وجہ سے تعمیم کی صورت بہرحال نکل آئی ہے۔ اس کے برخلاف خودی اور مومن کے تصورات کے لیے اقبال نے استعارے وضع نہیں کیے۔ ایسا کرنا ممکن بھی نہیں تھا کیوں کہ مجرد تصورات کو زیادہ سے زیادہ نشان یا SIGN میں ڈھالا جا سکتا ہے علامتوں میں نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل میں جہاں اقبال نے یہ اصطلاحیں استعمال کی ہیں وہ غزل کے شعر نہیں رہے۔ اسی طرح فقر، ملوکیت، فرنگ جیسی مصطلحات اور بعض اشخاص ومقامات کے ناموں کو استعمال کرتے ہوے جن کا تعلق معروف تلمیحات سے نہیں ہے وہ غزل کا شعر تخلیق کرنے سے قاصر رہے۔ مثلاً:

خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل
اگر ہو عشق سے محکم تو صُورِ اسرافیل

خودی کی شوخی و تندی میں کبر و ناز نہیں
جو ناز ہو بھی تو بے لذت نیاز نہیں

مجھ کو تو سکھا دی ہے افرنگ نے زندیقی
اس دور کے ملا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

اے مسلماں ہر گھڑی پیشِ نظر رکھ
آیۂ لا یخلف المیعاد رکھ

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا
سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا

یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ بالِ جبریل کے ان اشعار کو غزل کے اشعار سے موسوم کرنا کہاں تک درست ہوگا؟ بانگِ درا میں تو اقبال نے غزلیات کی صراحت کر دی ہے لیکن بالِ جبریل کے آغاز میں ۱۶ تخلیقات کو جو بظاہر غزل کے سانچے میں ہیں کوئی عنوان نہیں دیا گیا ہے۔ ان میں بھی وہ تخلیق جس کا پہلا شعر ہے:

کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا
کیا عشق پائیدار سے ناپائیدار کا

غزل کے سانچے میں نہیں ہے۔ کیوں کہ آخری شعر میں ردیف و قوافی بدل گئے ہیں موضوع کے تسلسل کے اعتبار سے بھی یہ نظم کہلانے کی مستحق ہے۔ بعض تخلیقات میں غزلِ مسلسل کا انداز ہے لیکن ان میں ایسے اشعار شامل ہیں جنھیں تخلیق سے جدا کر کے غزل کے شعر کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ان کی معنوی وحدت باقی نہیں رہتی یا پھر وہ بہت ہی معمولی شعر بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر تخلیق ۱۶ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

گو اس کی خدائی میں مہاجن کا بھی ہے ہاتھ
دنیا تو سمجھتی ہے فرنگی کو خداوند

فردوس جو تیرا ہے کسی نے نہیں دیکھا
افرنگ کا ہر قریہ ہے فردوس کی مانند

ان ۱۶ تخلیقات کے آگے مزید ۶۱ تخلیقات ہیں جن میں پہلی تخلیق کے سوا جو خود اقبال کی صراحت کے بموجب حکیم سنائی کے قصیدے کی پیروی میں لکھی گئی ہے باقی تخلیقات کا کوئی عنوان نہیں دیا گیا ہے اور وہ سب غزل کے سانچے میں ہیں ان میں سے بھی بعض تخلیقات کو غزل کے دائرے سے خارج تصور کرنا ہوگا ورنہ ان اشعار کو اشعارِ غزل کیوں کر کہا جائے گا:

وہ خاک کہ ہے جس کا جنوں صیقلِ ادراک
وہ خاک کہ جبریل کی ہے جس سے قبا چاک

خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی
رومی ہے نہ شامی ہے کاشی نہ سمرقندی

بعض تخلیقات جیسے ۵۹ جن کا انداز مسلسل غزل کا ہے لیکن ان کی زبان مصطلحات سے بوجھل اور غیر استعاراتی ہے، انھیں مناسب عنوان دے دیا جائے تو نظم بن جاتی ہیں۔ اقبال کے کلام میں جہاں ایسی کئی تخلیقات ہیں جنھیں عنوان دے کر نظم کی شق میں رکھا جا سکتا ہے وہیں اس کے برعکس صورتِ حال بھی دکھائی دیتی ہے کہ ان کی بعض نظمیں دراصل غزلیں ہیں جنھیں عنوان لگا کر نظم بنا دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر بانگِ درا کی نظم "پیام" یا بالِ جبریل کی نظمیں "دعا" اور "لالۂ صحرا" پیش کی جا سکتی ہیں۔ بانگِ درا کی نظم "طلباءِ علی گڑھ کالج کے نام" میں سے آخری شعر حذف کر دیا جائے تو باقی اشعار پر غزل کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ بانگِ درا کی ایک اور نظم "دل" کی بھی یہی صورت ہے اس کا ہر شعر غزل کے شعر کی طرح خود مکتفی ہے آخری شعر حذف کر دیا جائے تو باقی نظم کا سانچہ غزل کا ہو جاتا ہے۔ بعض نظموں میں ایسے بند شامل ہیں جنھیں الگ

کرلیا جائے تو ان پر غزل کا گمان ہوگا جیسے "تصویرِ درد" کا پہلا بند جو اس مصرع سے شروع ہوتا ہے:

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری

ایک اور دلچسپ صورت یہ بھی ہے کہ جہاں اقبال کی غزلوں میں ایسے شعر مل جاتے ہیں جنھیں الگ سے دیکھا جائے تو غزل کے شعر معلوم نہیں ہوتے ۔ وہیں ان کی نظموں میں جا بجا ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو اپنی جگہ غزل کے شعر ہیں ۔ جیسے:

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول
لیلیٰ بھی ہم سفر ہو تو محمل نہ کر قبول

"سلطان ٹیپو کی وصیت"
(ضربِ کلیم)

آخرِ شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا

"شمع"
(بانگِ درا)

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

"شاعر"
(ضربِ کلیم)

اپنے وطن میں ہوں کہ غریب الدیار ہوں
ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں

"فلسفہ و مذہب"
(بالِ جبریل)

ہمیشہ صورتِ بادِ سحر آوارہ رہتا ہوں
محبت میں ہے منزل سے بھی خوشتر جادہ پیمائی

"تضمین بر شعر شاملو"
(بانگِ درا)

مانندِ سحر صحنِ گلستاں میں رکھ قدم رکھ — "صبحِ چمن"
آئے تہہ پا گوہرِ شبنم تو نہ ٹوٹے — (ضربِ کلیم)

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق — "دعا"
ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو — (بالِ جبریل)

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے — "ساقی"
مزہ تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی — (بانگِ درا)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے — "طلوعِ اسلام"
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا — (بانگِ درا)

اس جائزے کا مقصد یہ جتانا ہے کہ اقبال کی غزل گوئی کا محاکمہ کرتے وقت یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ غزل کے سانچے میں اقبال نے جو تخلیقات پیش کی ہیں اگر وہ غزل کے مسلمہ معیار پر پوری نہیں اترتیں تو انھیں غزل کہنے سے احتراز کیا جائے۔ غزل کے معیار سے گرے ہوے اور نامانوس اشعار کو اقبال کا اجتہاد قرار دینا خود اقبال کے ساتھ ناانصافی کرنے کے مترادف ہوگا۔

اقبال کی غزل گوئی کی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوے یہ ملحوظ رہنا چاہیے کہ ان کے کلام کا بڑا حصہ بیانیہ شاعری پر مشتمل ہے (بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ) اس بات میں کوئی تناقض نہیں ہے کہ اقبال بڑے شاعر تھے اور ان کی شاعری بڑی حد تک بیانیہ تھی۔ غزل میں جہاں انھوں نے اس اسلوب کو راہ دی ہے غزل کی حیثیت سے ان کی شاعری کم زور پڑ گئی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کوئی شاعر یا ادیب اپنی بعض تخلیقات میں کسی خاص مسلک کا پرچار کرتا ہے اور ایسے خیالات پیش کرتا ہے جن سے اختلاف کی گنجائش ہو یا اس کا

خطاب کسی مخصوص گروہ سے یا اس کا موضوع کوئی موقتی مسئلہ ہو تو اس کی اپیل محدود رہے گی سوائے اس کے کہ وہ اعلیٰ فن کارانہ صلاحیتوں کو کام میں لاکر اس تخلیق کو اتنا دل کش بنادے کہ وہ ایک فن پارے کی حیثیت سے دوام حاصل کرلے۔ اقبال کے کلام کا کچھ حصہ ایسا ہے جو اس معیار تک نہیں پہنچتا۔ اس میں ان کی بعض غزلیں اور اشعارِ غزل بھی شامل ہیں۔ اقبال کی غزلیہ شاعری کا وہ حصہ وقیع اور قابلِ قدر ہے جس کی بنیاد عام انسانی تجربہ اور احساس پر ہے یا جس میں اتنی کشش ہے کہ وہ ہم کو پوری قوت سے کھینچ کر اپنے تجربے میں شریک کرلیتا ہے۔ بطورِ مثال یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ دشتِ خاک یہ صرصر یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گُل
یہی ہے فصلِ بہاری؟ یہی ہے بادِ مراد؟

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غمِ منزل نہ بن جائے

تیرے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر
مرغِ چمن ہے یہی تیری نوا کا صلہ

تارے آوارہ و کم آمیز
تقدیرِ وجود ہے جدائی

ہیں عقدہ کشا یہ خارِ صحرا
کم کر گلۂ برہنہ پائی

یہ ایسے اشعار ہیں جن کے ذریعے اقبال نے اردو غزل کو ایک نئی جہت دی ہے۔ ان میں اقبال کے فلسفے کی تخصیص پس منظر میں چلی گئی ہے اور استعاروں نے ایسی تعمیم پیدا کر دی ہے کہ قاری شعر کی تحسین کرتے ہوئے خود بھی تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے۔

اقبال کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو غزل کو اس انسان کے تجربات کا آئینہ دار بنا دیا ہے جو ایک طرف اپنی بے ثباتی اور خلقی کمزوریوں کا شعور رکھتا ہے تو دوسری طرف اسے یہ بھی احساس ہے کہ اس کی ذات مرکزِ کائنات ہے اور اسے ایک عظیم بارِ امانت سے نوازا گیا ہے جس کا دوسرا نام "تخلیق" ہے۔ اور بات یہ بھی ہے کہ اپنی شاعری میں مثالیت کے ساتھ اگر وہ انسان کے وجودی کرب کو شامل نہ کر پاتے تو ایک شاعر کی حیثیت سے وہ اس عظیم مرتبے پر فائز نہ ہوتے جس کے وہ بجا طور پر مستحق ہیں۔

محمد علوی — گھر اور جدید غزل

اردو کی عشقیہ شاعری بالخصوص غزل کی روایت میں "گھر" کا لفظ کبھی علامت، کبھی استعارہ اور کبھی مستعار منہ کے طور پر اپنے چند مخصوص تلازموں اور تشبیہی علاقوں کے ساتھ اس کثرت سے برتا گیا کہ بظاہر وہ اپنی ساری معنویت کھو کر تخلیقی اظہار کے لیے از کار رفتہ ہو چکا ہے لیکن درحقیقت کوئی لفظ جب تک کہ وہ زبان میں مستعمل رہتا ہے استعارہ اور علامت بننے کی امکانی صلاحیت سے محروم نہیں ہوتا۔ نئی استعاریت اور تلازمیت کے حصول تک شعر و ادب میں اس کا چلن محدود یا مسدود ہو جاتا ہے۔ پھر ایک مختلف ذہنی فضا اور تمدنی ماحول میں وہ دوبارہ اپنی کھوئی ہوئی توانائی حاصل کر لیتا ہے یہی کچھ "گھر" کے ساتھ بھی ہوا۔ قدیم غزلیہ شاعری میں "گھر" ان اقدار کی علامت تھا جو دنیوی آسائش جسمانی راحت اور سماجی مرتبے کے تحفظ کی مصلحت اور معقولیت سے تعلق رکھتی تھیں۔ صحرا اور بازار جو گھر کے نقیض تھے عشق کی خطر پسندی اور سماجی قیود سے بغاوت اور آزادی کی نمائندگی کرتے تھے۔ ان علامتوں کا دائرۂ اثر عشق کے تصور کے ساتھ سمٹتا اور بڑھتا رہا۔ غالب نے مجاز اور حقیقت سے ماورا جا کر وحشتِ عشق کو انسان کی حدیت سے رہائی کی شدید خواہش اور تمنا کا مظہر بنا دیا۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یک قدم وحشت سے درِ دفتر امکاں کھلا
جادہ اجزائے دوعالم دشت کا شیرازہ تھا

صحرا کا ایک تلازمہ ویرانی ہے اور اس وصف میں گھر بھی صحرا کا شریک ہے۔ فرق اگر ہے تو صرف یہ ہے کہ صحرا "خانۂ بے دروازہ" ہے۔ پابندیِ رسوم سے عشق کی یک طرفہ رہائی غالب کے لیے ایک تشویش ناک تجربہ تھا۔ حالتِ اضطراب میں وہ اس معاشرے سے اپنی ترسیل منقطع کر دینے پر مائل ہوتے ہیں جو "وحشت خرامیِ لیلیٰ" میں مانع ہو رہا تھا۔

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
بے در و دیوار سا اک گھر بنانا چاہیے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

"بے در و دیوار گھر" "خانۂ مجنوں" یعنی "صحرائے خیال" اور "دشتِ تمنا" ہے۔ "در و دیوار" "ہمسایہ" اور "پاسبان" "تقلید اور روایت کے تحفظ کی علامتیں ہیں۔

غالب "گھر" کے حصار سے تو نکل نہیں سکے لیکن انھوں نے در و دیوار کو "بال و پر" بنا لیا اور زنداں میں بھی ان کا "خیال" "بیاباں نوردی" کرتا تھا۔ عشق اور گھر میں ازلی بیر ہے۔ حاتم کہتے ہیں:

عاشق کا جہاں میں گھر نہ دیکھا
ایسا کوئی در بہ در نہ دیکھا

اور اس دربدری میں وہ کون و مکاں سے آگے نکل جاتا ہے۔ بے گھری ہی اس کا گھر بن جاتی ہے بقول حالی:

کون و مکاں سے ہے دلِ وحشی کنارہ گیر
اس خانماں خراب نے ڈھونڈا ہے گھر کہاں

غزل کی روایت کے مطابق "گھر" دل اور زندگی کا استعارہ بھی ہے جسے عشق کی آگ

جلا کر خاکستر کر دیتی ہے اور غمِ عشق برباد کر دیتا ہے۔ میر حسن کہتے ہیں:

دل غم سے ترے لگا گئے ہم
کس آگ سے گھر جلا گئے ہم

لیکن غالب کے لیے جن کا عشق حسن سے بے نیاز خود اپنی جگہ ایک مطلق قدر کی حیثیت رکھتا ہے "گھر" محض ایک تصور ہے اور جس مقام کو "گھر" سے موسوم کیا جاتا ہے اس کی بے سرو سامانی کا یہ عالم ہے کہ "بوریا" تک میسر نہیں ہے۔ ویرانی اس کا مقدر ہے۔ وہ "گھر" نہ ہوتا تو "بیابان" ہوتا۔ غالب کا یہ گھر اس معاشرہ کی تصویر پیش کرتا ہے جس کی کوئی قدر اخلاف کے لیے کارآمد نہیں رہی۔ ان کی ملکیت میں اگر کوئی چیز ہے تو بس ایک "حسرتِ تعمیر" ہے غالب نے جس "گھر" کی نفی کی وہ جاگیردارانہ تمدن کی باقیات اور قدروں کے "آثار الصنادید" تھے جن کے تحفظ کو وہ سعیِ لاحاصل سمجھتے تھے اور جس گھر کی تعمیر کی حسرت لیے بیٹھے تھے ممکن ہے اس کی ایک جھلک انھیں مغرب کے ابھرتے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام میں دکھائی دی ہو۔ ہر تعمیر میں خرابی کی ایک صورت کا مشاہدہ کرنے کے باوجود "حسرتِ تعمیر" غالب کے لیے ایک وظیفۂ حیات تھی

فانی کا تصورِ مرگ و فنا غالب کے اس وجدان سے بہت قریب پہنچ جاتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں:

کیفیتِ ظہورِ فنا کے سوا نہیں
ہستی کی اصطلاح میں دنیا کہیں جسے

لیکن غالب کی طرح تعمیر کی حسرت کے بجائے وہ تکمیلِ فنا کے آرزو مند ہو جاتے ہیں چوں کہ فنا اور بربادی تدبیر سے حاصل نہیں ہو سکتی اس لیے ان کی آرزو "دعا" کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

اپنے دیوانے پہ اِتمامِ کرم کر یا رب
در و دیوار دیے اب انھیں ویرانی دے

"گھر" کا استعارہ جو غالب کی شاعری میں علامت بن کر ابھرا تھا ترقی پسند شعرا کے کلام میں قدیم استعاریت کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ انھوں نے عشق کے مفہوم کو بدل کر محبوب کی جگہ وطن اور آزادی کو دے دی۔ ترقی پسند شاعر کے نزدیک "گھر" دنیوی آسایش کا استعارہ ہے جس سے دست بردار ہو کر وہ انقلاب کے لیے ہر طرح کے مصائب جھیلنے پر آمادہ ہو جاتا ہے:

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے (مجروح سلطان پوری)

جدید شعرا کا طرزِ احساس غالب اور فانی سے قریب تر ہونے کے باوجود ان سے مختلف بھی ہے۔ انھوں نے جہاں "گھر" کے استعارے کی توسیع کی وہیں علامت کی حیثیت سے بھی اسے نئی معنوی جہتوں سے آشنا کیا۔ کہیں اسے تجریدی انداز میں ایک تصور کی شکل دی اور کہیں اس کی مدد سے مکمل پیکر تراش کر کسی تجربے کو محسوس بنانے یا محسوس خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ گھر کی ویرانی کا مذکور یہاں کم کم ہے۔ اگر ہے بھی تو خالی پن یا تنہائی کا احساس لیے ہوئے۔ گھر کا صحرا سے تلازماتی تعلق ٹوٹ گیا ہے اور اس کی جگہ "بے گھری" نے لے لی ہے۔ گھر اور بے گھری کا تضاد بھی کچھ یوں ہی سا اور بڑی حد تک عقلی سطح پر باقی رہ گیا ہے۔

جدید غزل میں گھر کی استعاراتی اور علامتی حیثیتوں کے علاوہ گھر سے نکلنے اور سفر سے یا شام کو گھر لوٹنے کے آرکی ٹائپ ایک ایسی فضا تیار کرتے ہیں جو پیشرووں کی غزل میں نظر نہیں آتی۔ آج کا انسان جس روحانی کرب کا شکار ہے اس کا علاج نہ گھر میں ہے اور نہ گھر سے باہر۔ گھر میں اسے گھٹن اور قید و بند کا احساس ہوتا ہے تو وہ گھر سے نکلنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور جب وہ باہر ہوتا ہے تو اسے گھر کی یاد ستاتی ہے۔ "گھر" کہیں جامد عقیدوں اور نظریوں کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے تو کہیں اقداری انتشار سے مفر کی خواہش کی علامت بن جاتا ہے۔

"گھر" اپنے تکرار کی وجہ سے محمد علوی کی فرہنگِ غزل کا ایک مانوس اور مخصوص جزو بن گیا ہے اور جس شعر میں بھی استعمال ہوا ہے بالعموم کلیدی لفظ بن کر آیا ہے۔ محمد علوی نے اپنے ایک مجموعے کا نام ہی "خالی مکان" رکھا ہے۔ "خالی مکان" سے ذہن میں کئی خیالات ابھرتے ہیں۔ خالی مکان غیر آباد ہے۔ غیر آباد ہونے کی وجہ سے آسیب زدہ بھی ہو سکتا ہے۔ مکان گھر کا کنایہ ہے۔ مکان دفتر بھی ہو سکتا ہے اور گھر بھی دفتر گھر نہیں ہو سکتا بلکہ دونوں ایک دوسرے کے نقیض ہیں۔ لوگ گھر میں بھی رہتے ہیں اور سرائے میں بھی۔ فرق طویل اور مختصر قیام کا ہے۔ سرائے سے وہ دل بستگی نہیں ہوتی جو گھر سے ہوتی ہے۔ گھر انسان کی خلوت اور اس کی نجی زندگی کا محل ہے اس لیے گھر سے موانست کبھی اتنی شدید اور گہری ہو جاتی ہے کہ انسان اسے اپنی ذات سے IDENTIFY کرنے لگتا ہے۔ اس داخلی وصف کی بنا پر محمد علوی ہی نے نہیں بلکہ اور غزل گو شاعروں نے بھی "مکان" کے لفظ پر "گھر" کو ترجیح دی ہے۔ گھر کا تعلق فرد کے علاوہ خاندان سے بھی ہوتا ہے ماضی میں وہ خاندانی روایتوں کا امین بھی رہا ہے۔ اس اعتبار سے اس کی حیثیت ایک تہذیبی اکائی اور اہم سماجی ادارے کی بھی رہی ہے۔ ہماری زبان کے بے شمار محاورے اور ضرب الامثال "گھر" کی اس ہمہ گیر شخصیت کو پیش کرتے ہیں۔ گھر بار، گھر بنانا، گھر بگاڑنا، گھر کرنا، گھر پڑنا، گھر پھونک تماشا دیکھنا، گھر جلانا، گھر ڈبونا، گھر کی طرح رہنا، گھر والا، گھر کی بات، گھر کے لوگ، گھر کا راستہ، گھر کا گھاٹ کا، گھر آنے کی شرم وغیرہ۔ محمد علوی کی غزل میں "گھر" مکان یا جائے قیام سے لے کر ایک تہذیبی ادارے تک ہر رنگ میں موجود ہے۔ اور پھر ان تمام رنگوں میں اس کا پھیلاؤ استعارے یا علامت کی شکل میں ہوا ہے۔

گھر سے چلا تو چاند مرے ساتھ ہو لیا
پھر صبح تک وہ میرے برابر چلا کیا

"گھر سے چلا" فقرہ تنہائی کے اس کرب اور وحشت کی طرف اشارہ کرتا ہے جو گھر میں رہ کر وہ محسوس کر رہا تھا۔ چاند کی صورت میں اسے ایک رفیق مل جاتا ہے جو شب گردی میں اس کا شریک بن جاتا ہے۔ شعر سے بالواسطہ طور پر یہ خبر ملتی ہے کہ وہ رات بھر گھر سے غائب رہا۔ یہ تجزیہ بھی معہودِ شعری ہے کہ تنہائی کا احساس رات میں شدید ہو جاتا ہے اور چاند کو دیکھ کر وحشت بڑھ جاتی ہے۔

فاعل کی تبدیلی کے ساتھ فعل "چلا" کی تکرار کے ذریعے شعر میں صرف دو اطلاعیں دی گئی ہیں۔

(۱) (میں) گھر سے چلا۔

(۲) وہ (چاند) میرے برابر چلا گیا۔

کسی واقعے یا مشاہدے کو جذباتی انسلاک کے بغیر معروضی طور پر پیش کر دینا تاکہ وہ مشاہدہ یا تجربہ قاری کو براہِ راست متاثر کرے محمد علوی کے اسلوب ہی کا خاص وصف نہیں ہے بلکہ یہ پیرایۂ اظہار جدید شاعری میں اس درجہ مروّج ہے کہ اس کا شناخت نامہ بن گیا۔ جدید شاعر فجائیوں کا استعمال بہت کم کرتا ہے۔ ترحم طلب جذباتی لہجہ بھی اختیار نہیں کرتا۔ اس کے اظہار کی بے حسی بظاہر معصوم لیکن بڑی جارحانہ ہوتی ہے۔ اس کا دوسرا اہم پیرایہ استفسار کا ہے جس میں حیرت اور تجسّس کا عنصر شامل ہے۔ وہ لاعلمی کی نقاب اوڑھ کر یہ محسوس بھی نہیں ہونے دیتا کہ تجاہلِ عارف سے کام لے رہا ہے۔

گھر وہ مقام ہے جہاں دن کی تھکن کے بعد آدمی آرام کر سکتا ہے۔ گھر باہر کی دنیا کی کثافتوں اور مصلحتوں سے پاک ہوتا ہے۔ "گھر" میں رہنا" اور "گھر سے باہر نکلنا" وجود کی دو مختلف حالتیں ہیں۔ گھر کی حیثیت "رحم مادر" "ماں کی آغوش" اور "پالنے" کی ہے۔ گھر سے باہر کی دنیا امکانی خطرات کی دنیا ہے۔ وجود کے استناد کی امتحان گاہ ہے۔ سلیم شاہد کے الفاظ میں:

باہر جو میں نکلوں تو بہت نظر آؤں
بیٹھا ہوں میں گھر میں در و دیوار بہن کر

آدمی اپنے مامن اور مسکن سے ضرورتاً باہر نکلتا ہے تفریحاً بھی اگر باہر جائے تو گھر سے جدائی کی ایک خلش ضرور اس کے دل میں رہتی ہے۔ کبھی باہر کی دنیا کی مصروفیات اور ہنگاموں میں انسان خود کو کھو دیتا ہے پھر جوں ہی وہ ان سے فراغت پا لیتا ہے اسے گھر کی یاد آتی ہے۔

بانی کے یہ اشعار کچھ ایسے ہی احساسات کے ترجمان ہیں:

ٹوٹا تھا کچھ عجب تھا سفر پہلے قدم پر
مڑ گئی تھی آنکھ ہنستا کھیلتا گھر سامنے تھا

ڈھلے گی شام جہاں کچھ نظر نہ آئے گا
پھر اس کے بعد بہت گھر کی یاد آئے گی

گھر کا ایک دوسرا رخ بھی ہے۔ گھر کی چار دیواری جہاں تحفظ اور سکون کی ضامن ہے وہیں بیرونی دنیا اور آدمی کے درمیان حائل ہو کر باہمی ترسیل کو منقطع کر دیتی ہے۔ گھر، اصول و ضوابط، نظریوں، عقیدوں اور خاندانی روایت کی علامت بن کر آدمی کے فکر و احساس اور عمل کو جکڑ لیتا ہے۔ اس کی آزادی چھین کر اسے تنہا کر دیتا ہے۔ تنہا آدمی کو بیرونی دنیا کچھ دیر کے لیے بہلاتی ہے لیکن گھر اس کے احساس تنہائی کو شدید کر دیتا ہے۔ انہی وجوہات سے آدمی گھر سے ادب جاتا ہے باہر کی دنیا میں مفر ڈھونڈتا ہے اور کبھی گھر سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔

گھر کی ویرانی طلب کرتی ہے دن بھر کا حساب
ہم کو یہ فکر ذرا شام کو باہر نکلیں (خلیل الرحمٰن اعظمی)

مجھ سے باہر زندگی آزادیاں آبادیاں
اور اس تاریک سے کمرے کے اندر میں اکیلا (نثار ناسک)

ابھی ہے گوشِ بر آواز گھر کا سناٹا
ابھی کشش ہے بڑی دُور کی صداؤں میں (باقی صدیقی)

ہر طرف بکھری ہوئی سوزِ نہاں کی مسلین
آکے گھر میں بھی کبھی دیکھ کہ زفر کیا ہے (شاہد شیدائی)

گھر کے دھندے کہ نمٹتے ہی نہیں ہیں ناہید
میں نکلنا بھی اگر شام کو گھر سے چاہوں (کشور ناہید)

آج اپنے گھر میں قید ہیں ان سے حجاب ہے
جو گھر سے بے نیاز ہوئے گھر نہیں گئے (ساقی فاروقی)

کچھ دن اپنے گھر رہا ہوں میں
اور پھر در بہ در رہا ہوں میں (انور شعور)

بہت قید کاٹی ہے گھر سے نکل
نکل اے ثمر اب شجر سے نکل (عادل منصوری)

آدمی باہر کی دنیا سے جو امید باندھ کر نکلتا ہے وہ پوری نہیں ہوتی۔ باہر کی دنیا اسے اپناتی نہیں صرف استعمال کرتی ہے۔ یوں اس کی اجنبیت کا احساس بڑھتا چلا

جاتا ہے۔ صرف میکدہ ہی ایسا مقام ہے جہاں وہ اپنی تنہائی سے کچھ دیر کے لیے نجات پاتا ہے کچھ دیر کے لیے مستند بنتا ہے اور پُرخلوص انسانوں سے ملتا ہے لیکن بس کچھ دیر کے لیے۔ بالآخر میکدے کا یہ فریب بھی ٹوٹ سا جاتا ہے گھر کی یاد جو اس کے تعاقب میں چلی آئی تھی اس کو پوری طرح جکڑ لیتی ہے وہ لوٹنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے کبھی اس کی حالت شکست خوردہ سپاہی کی ہوتی ہے جو تھک ہار کر اور کبھی زخم خوردہ اور معذور بن کر اپنے وطن واپس آتا ہے۔

وہ میکدے کو جگانے والا وہ رات کی نیند اڑانے والا
یہ آج کیا اس کے جی میں آئی کہ شام ہوتے ہی گھر گیا وہ (ناصر کاظمی)

آج کی رات ہے عجب کوئی نہیں میرے قریب
آج سب اپنے گھر رہے آج سب اپنے گھر گئے (جون ایلیا)

مجھے سنبھال میرا ہاتھ تھام کر لے جا
تھکا ہوا ہوں کئی دن کا مجھ کو گھر لے جا (نثار ناسک)

دہلیز دلاسا ہے نہ دیوار اماں ہے
اے دربدری میرے ٹھکانے کا پتہ دے (محمد صہبائی)

گھر سے نکلنے اور پھر گھر لوٹنے کے تجربوں کو شعرا نے جس طرح معنی خیز بنا کر پیش کیا ہے اس کی مزید چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

چھ دنوں تک شہر میں گھوما دیچیوں کی طرح
ساتویں دن جب وہ گھر پہنچا تو بوڑھا ہو گیا (کمار پاشی)

کئی کوٹھے چڑھے گا وہ کئی زینوں سے اترے گا
بدن کی آگ لے کر شب گئے پھر گھر کو لوٹے گا (زبیر رضوی)

روٹھ کر گھر سے گیا تو کتنی بار
کیا در و دیوار نے پیچھا کیا (وزیر آغا)

آگے بھی دکھائی نہیں دے گی کوئی منزل
اور گھر کو پلٹنے کا بھی رستہ نہ رہے گا (نذیر قیصر)

در بدر کی خاک پیشانی پہ مل کر آئے گا
گھوم پھر کر راستہ پھر میرے ہی گھر آئے گا (سلطان اختر)

دیکھیں کیا کر رہی ہے تنہائی
آج اپنے ہی گھر پہ دستک دیں (مصحف اقبال توصیفی)

منتظر تھیں تو کتابیں اپنی
رات جب لوٹ کے گھر میں آئے (احسن رضوی)

وحشت تلاش کرتی ہے صحراؤں میں جسے
حیراں ہے سارا شہر اسے گھر پہ دیکھ کر (شہریار)

جدید شاعروں نے موجودہ عہد میں قدروں کی شکست و ریخت، تنہائی، اجنبیت، خوف و دہشت اور شکست خوردگی کے احساسات کی ترجمانی گھر اور باہر کی دنیا کی کشمکش کے حوالے سے بہت ہی متنوع، بھرپور اور موثر انداز میں کی ہے۔ محمد علوی نے اپنے

ایک شعر میں گھر کے کردار کے دوغلے پن کی بڑی جامع تصویر پیش کی ہے:

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو
دیواروں نے گھیر لیا ہے

راحت اور سکون کی تمنا اور توقع میں وہ گھر لوٹتا ہے لیکن گھر میں داخل ہوتے ہی وہ اچانک اس تجربے سے دوچار ہوتا ہے کہ دیواروں نے اسے گھیر لیا ہے۔ گویا وہ "گھر" میں نہیں "قید خانے" میں آگیا ہے۔ ایک طرف اس کا رشتہ خارجی دنیا سے ٹوٹ گیا ہے تو دوسری طرف اُس کی آزادی بھی سلب ہو گئی ہے وہ گھر میں رہ کر بھی "بے گھری" کے احساس کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسے شبہ ہوتا ہے کہ گھر میں وہ نہیں ہے کوئی اور ہے۔ گھر اس کی اپنی ذات کا استعارہ بھی ہے جہاں اس کا مستند وجود گھر میں گھر بدر ہو چکا ہے اور اس کی جگہ آسیب نے لے لی ہے۔ اب محمد علوی کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

یہ بھید کچھ کھلتا نہیں دیوار و در میں کون ہے
گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں مرے گھر میں کون ہے

اسی غزل میں ایک اور شعر ہے جو "سفر در وطن" اور "بے زمینی" کی اس عجیب و غریب صورت حال کا ہم کو احساس دلاتا ہے جس سے کسی کو مفر نہیں:

کون اپنا گھر اُٹھائے پھر رہا ہے در بدر
گھر میں بیٹھا ہے مگر ہر دم سفر میں کون ہے

یہ تجربہ ہجرت اور بے گھری کے اس تجربے سے قریب لیکن مختلف ہے جو ساقی فاروقی کے ان اشعار میں اپنی جھلک دکھاتا ہے:

مجھے خبر تھی مرا انتظار گھر میں رہا
یہ حادثہ تھا کہ میں عمر بھر سفر میں رہا

اب گھر بھی نہیں گھر کی تمنّا بھی نہیں ہے
مدّت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے ایک دن

علوی کے شعر میں جو تجربہ ہے وہ بہت ہی پیچیدہ ہے اور اس کا اظہار بھی استبعاد کی شکل میں ہوا ہے "گھر اٹھائے در بدر پھرنا" اور گھر میں بیٹھے ہر دم سفر کرنا" اقوالِ متناقض ہیں۔ گھر جیسے وہ اٹھائے پھر رہا ہے اور جس گھر میں وہ بیٹھا ہے اس کا ورثہ، اس کی روایت، دوسروں کا عقیدہ یا نظریہ اور لادی ہوئی قدریں ہیں۔ دوسرا گھر وہ ہے جو اس کا آئیڈیل ہے۔ وہ در بدر اس لیے پھر رہا ہے کہ کہیں کوئی گھر اس آئیڈیل کے مطابق نظر آجائے۔ وہ گھر میں بیٹھا ہے یہ اس کی مجبوری ہے لیکن وہ فن کار ہے اور تخیّل رکھتا ہے۔ یہاں بھی کم و بیش وہی صورت ہے جو غالب کے اس شعر میں جلوہ گر ہے:

بلا سے ہیں جو یہ پیشِ نظر در و دیوار
نگاہِ شوق کو ہیں بال و پر در و دیوار

در بدر پھرنے کا عمل بھی اب گویا گھر میں بیٹھ کر ہو رہا ہے۔ "کون ہے" کا سوال استعجاب کی کیفیت رکھتا ہے محض تجاہلِ عارفانہ نہیں۔ یہاں شخصیت منقسم ہو کر دو وجودوں میں بٹ گئی ہے۔ ایک وجود گھر میں بیٹھا ہے اور دوسرا ہمہ سفر میں ہے اور در بدر پھر رہا ہے پھر یہ دونوں وجود ایک دوسرے سے جُدا بھی نہیں ہیں شخصیت چوں کہ بٹ گئی ہے اس لیے یہ شناخت کرنا مشکل ہو گیا ہے کہ:

کون اپنا گھر اٹھائے پھر رہا ہے در بدر
گھر میں بیٹھا ہے مگر ہر دم سفر میں کون ہے

شعر کے تجربے کی ترسیل میں اصوات کے انتخاب، ان کی ترتیب اور تکرار کا جو حصّہ ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ "کون" کی تکرار بطور ردّ العجز علی الصّدر ایک گونج اور صدائے بازگشت کی کیفیت پیدا کر رہی ہے۔ ارتعاشی مصوتہ /ر/ کے تکرار (گھر، پھر، رہا، در بدر، گھر، ہر، سفر) سے ایک اضطراب کی کیفیت اُبھر رہی ہے

جو "کون ؟" کے سوالیہ استعجاب سے ہم آہنگ ہے ۔

غمِ عشق کے ہاتھوں گھر کی ویرانی اور بربادی کا تلازمہ قدیم ہے ۔ جدید غزل میں گھر کی ویرانی اور تباہی کا ذکر اکثر ملتا ہے ۔ لیکن یہاں اس کے اسباب اور محرکات جدا گانہ ہیں ۔ گھر اب بھی جلتے ہیں لیکن عشق کی آگ سے نہیں ۔ نہ کوئی برقِ آشیانے (گھر کا استعارہ) کو جلاتی ہے ۔ اب جنگیں ہوتی ہیں اور بہاں سے گھر جل کر خاکستر بن جاتے ہیں ۔ فساد ہوتے ہیں اور لوگ گھروں کو آگ لگا دیتے ہیں ۔ سیلاب آتے ہیں اور گھروں کو بہالے جاتے ہیں ۔ جدید شاعروں نے ان تجربوں اور مشاہدوں کو بھی عصری مسائل کے ساتھ عصری حقیقت کے اظہار کے لیے علامتوں اور پیکروں میں ڈھال دیا ہے ۔

ہر خرابہ یہ صدا دیتا ہے
میں بھی آباد مکاں تھا پہلے (ناصر کاظمی)

دل کو آنے لگا بسنے کا خیال
آگ جب گھر کو لگا دی ہم نے (باقی صدیقی)

بعض گھر شہروں میں ایسے دیکھے
جیسے ان میں کوئی رہتا ہی نہ ہو (انور شعور)

شمع روشن ہو تو اجڑے ہوئے گھر سے خوف آئے
شمع بجھ جائے تو تاریک فضا سے ڈرنا (زیب غوری)

لوگ رہتے ہیں یہاں خالی مکانوں کی طرح
کس کے دروازے پہ دستک کی صدا ٹھہرے گی (شاذ تمکنت)

وہاں بسنے کی خواہش منہ تکے میرا
عمارت بنتے بنتے ٹوٹتی جائے (چندر پرکاش شاد)

یہ اور بات کہ سیلِ رواں میں میں بھی ہوں
پکارتا ہے وہ گرتے ہوئے مکاں سے مجھے (شہزاد احمد)

ہم سر پھروں کا راکھ۔ہے دامن تو کیا ہوا
تو اپنے گھر کی آگ بجھا تیز ہے ہوا (لطف الرحمٰن)

اس دل کو سکوں اب کے نہ باہر ہے نہ گھر میں
اِک مرگ زدہ شہر کا منظر ہے نظر میں (کمار پاشی)

ہم کیوں کسی دکاں سے حقیقت خریدتے
جب لوگ گھر کو توڑ کے بازار کر گئے (باقر مہدی)

کردار قتل کرنے لگے لوگ یوں کہ ہم
اپنے ہی گھر میں بیٹھ کے آوارہ ہو گئے (شمس الرحمٰن فاروقی)

پہاڑ کھودا تو جز پتھروں کے کچھ نہ ملا
مرے پسینے کی جھنکار میرے گھر نہ پہنچی (سبط علی صبا)

محمد علوی نے اپنے منفرد اور مخصوص انداز (سہل ممتنع کے استعمال کے ساتھ غیر جذباتی اظہار واقعہ) میں گھر کی تباہی کے ان تجربوں کو ایک شعر میں اس طرح سمو دیا ہے کہ ہم غور کرتے چلے جائیں تو نت نئی کیفیات سے دوچار ہوں گے:

ابھی میں گھر کے اندر سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

یہ شعر احمد آباد کے فرقہ وارانہ فسادات سے ذہنی طور پر متاثر ہو کر نہیں بلکہ اس تجربے سے گزر کر لکھا گیا ہے۔ یہ ایک افتاد اور واردات کا راست اظہار ہے۔ فسادات کیوں ہوئے تھے؟ ان کا سیاسی پس منظر کیا تھا؟ معاشرتی اور نفسیاتی اسباب کیا تھے؟ اخلاقی قدریں کس طرح پامال ہوئیں؟ فسادات کا علاج کیا ہے؟ یہ سارے سوالات خارج از گفتگو ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ شعر کے فوری تاثر کی گرفت ڈھیلی پڑ جائے تو یہ سوال آپ ہی آپ قاری کے ذہن میں ابھریں اور وہ بھی اس وقت جب شعر کا واقعاتی پس منظر اس کے علم میں لایا جائے ورنہ فسادات کے علاوہ گھر کی بربادی کے دوسرے امکانی اسباب ذہن میں آ سکتے ہیں۔ بے گھر ہونے کے لیے یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ کسی حادثے سے گھر تباہ ہو جائے۔ شعر میں کلیدی لفظ "ابھی" ہے جس کی تکرار سے وقوعے کا اچانک پن ہمیں چونکا دیتا ہے۔ "گھر کے اندر سونے" اور "بے گھر ہو جانے" میں زمانی فصل ہو تو تجربے کی وحدت باقی نہیں رہتی۔ فعل "سو رہا تھا" بھی اس شعر میں اہمیت رکھتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ:

۱۔ گھر میں اسے سکون اور اطمینان حاصل تھا۔ تمام خطرات سے وہ خود کو محفوظ اور مامون سمجھ رہا تھا۔

۲۔ وہ بے گھر اس وقت ہوا جب وہ نیند کی حالت میں تھا۔ بیداری کا عمل اور بے گھر ہونے کا حادثہ ایک ساتھ واقع ہوا جس کے لیے وہ ذہنی اور جذباتی طور پر تیار نہیں تھا۔

جب وہ سو رہا تھا تو گھر کے اندر تھا اور بیدار ہوا تو خود کو بے گھر پایا

اس طرح حالتِ خواب (تحفظ کی طمانیت اور امکانی خطرات سے بے خبری) اور "گھر کے اندر" ہونے میں مساوات قایم ہوتی ہے۔ جس کا مطلب ہے اپنی ذات کے سوا کسی اور پر غیر مشروط اعتماد۔ "بے گھری" اس اعتماد کی الم ناک شکست ہے اور نیند سے بیدار ہونا اس شکست کے اچانک انکشاف کے مترادف ہے۔ "گھر" ذات کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس تلازمے کے ساتھ بے گھر ہو جانا گویا بے چہرہ ہو جاتا ہے۔

محمد علوی کا ایک اور شعر سن لیجیے:

اوروں کا گھر جلا کے قیامت نہ کر سکا
گھر جل گیا مگر میں شکایت نہ کر سکا

"نہ کر سکا" سے مجبوری کو ظاہر کیا گیا ہے وہ بیک وقت خود عائد کردہ اور خارج سے مسلط کردہ مجبوری ہے۔ اس فرد کی (جو شعر کا واحد متکلم ہے) مجبوری کی انتہا یہ ہے کہ اس کا گھر جلا دیا گیا لیکن وہ حرفِ شکایت بھی زبان پر نہیں لا سکا چہ جائیکہ وہ انتقاماً کسی کا گھر جلا کر اس کی زندگی میں اسی طرح قیامت برپا کرتا۔ ظلم کے مقابلے میں وہ بالکل بے دست و پا اور لاچار ہے۔ خود عائد کردہ جبر کی صورت یہ ہے کہ وہ اوروں کا گھر جلا کر قیامت برپا کر سکتا تھا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا۔ یہ بات "انسانیت" اور "اس کی اپنی انسانیت" کے خلاف تھی۔ پھر جب اس کا اپنا گھر جل گیا تو (اس قدرت کے باوجود کہ وہ بھی اوروں کا گھر جلا سکتا تھا) اس نے اس ظلم کے خلاف شکایت تک نہیں کی۔ وہ جانتا تھا کہ اس کا گھر انسانوں نے نہیں جلایا گھر جلانے والا تو ایک انبوہ تھا جس میں شامل تمام افراد اپنی "فردیت" اور "انسانیت" کھو کر ایک تجرید بن گئے تھے۔ شکایت انسان، انسان کی کر سکتا ہے کسی غیر انسان، درندے یا مشین یا شے کی شکایت تو نہیں کی جا سکتی۔

گھر کو آگ لگ جائے اور آدمی بے گھر ہو جائے تو پھر بھی امید کی یہ رمق باقی رہتی ہے کہ کبھی وہ دوسرا گھر بنا سکے گا۔ کبھی اپنے وجود کو سمیٹ سکے گا۔

لیکن آج آدمی کا وجود جس افتاد سے دوچار ہے اس کا مداوا بظاہر دکھائی نہیں دیتا۔ انسان فطرت کی تسخیر کے لیے نکلا تھا اب وہ اپنے آپ کو تباہ کرنے کے درپے ہے اپنے ہی ہاتھوں وہ ٹکنالوجی کی پیدا کردہ جبریت کا شکار بن گیا ہے۔ انسان نے مشین بنائی پھر وہ مشین کا غلام بن گیا اور اب مشین نے اس کو اپنے شکنجے میں اس طرح جکڑ لیا ہے کہ وہ کسی آن بھی اس کو فنا کے گھاٹ اتار سکتی ہے رخصت ہونے سے پہلے محمد علوی کے شعر میں گھر کی تعمیر اور تخریب کے ساتھ خود وجود کے فنا پذیر ہو جانے کا یہ منظر دیکھ لیجیے:

مجھے یہ دُکھ ہے کہ میں نے یہ گھر بنایا کیوں
یہ گھر ہے آگ کی لپٹوں میں اور میں گھر میں ہوں

جدید اردو غزل کی لفظیات

جدید غزل کی لفظیات کو متعین کرنے میں ہمارے اپنے عہد کی حسیت کا بڑا حصہ ہے جس نے فن کار کی شخصیت پر اپنا گہرا اثر ڈالا ہے اور جس کی وجہ سے زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں اس کا رویہ جو قدیم شعرا کے مقابل میں بہت زیادہ بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ حسیت کی تبدیلی نے قدیم دور کی عینیت پسندی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا ہے۔ قدیم شاعر عشق سے لے کر زندگی کے تمام مسائل میں مثالیت اور کمال کا تصور ہمیشہ اپنے پاس رکھتا تھا۔ جدید شاعر کے پاس زندگی میں کہیں بھی کوئی آئیڈیل (IDE AL) نہیں ملتا۔ وہ زندگی کو جیسی کچھ ہے دیکھتا، محسوس کرتا، برتتا اور پیش کرتا ہے۔ وہ دانشور یا پیمبر ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا، بلکہ نہایت انکسار کے ساتھ صرف شاعر یا فن کار کہلانے پر قناعت کرتا ہے۔ اس کی وابستگی اس کی اپنی ذات سے ہے اور وہ تمام شاہدوں، اور تجربوں، کو من وعن اس طرح پیش کر دیتا ہے جس طرح وہ اس کی ذات کے آئینے میں منعکس ہوتے ہیں۔

فن میں جدید کا ایک معروف تصور یہ رہا ہے کہ وہ جدت اور تنوع سے عبارت ہو۔ قدیم تنقید جدت اور تنوع کو صرف اسالیبِ اظہار میں تلاش کرتی تھی۔ تجربے اور احساس کے بارے میں اس کا تصور یہ تھا کہ وہ ہر دور میں یکساں ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں انسانی فطرت اور اخلاقی قدریں، ناقابلِ تغیر رہتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر کے خلاف

بھی ایک ردِ عمل ہر دور میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ وہ یہ کہ معنی کو زبان پر فوقیت حاصل ہے۔ شاعری اصل میں معنی آفرینی ہے لیکن غالب اور چند شاعروں کے سوا اس معنی آفرینی کا تعلق تجربے اور احساس سے کم اور خیالی مضامین سے زیادہ رہا ہے۔ اس بحث سے قطعِ نظر، یہ دونوں نقاطِ نظر ہیئت اور مواد کی دوئی کے قائل تھے۔ ان کے نزدیک لفظ اور معنی کی شان جام اور شراب کی سی تھی۔ ایک کے خیال میں شراب کا بدلنا تو ممکن نہیں تھا البتہ جام بدلے جا سکتے تھے اور دوسرا مکتب اس خیال کا حامی تھا کہ جام اگر پرانا ہو تو کوئی مضائقہ نہیں مگر شراب نئی ہونی چاہیے۔ جدید دور میں ہیئت اور مواد کی وحدت کے تصور کے ساتھ یہ مسئلہ ایک نئی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ فن کا اخلاقی اور مقصدی دبستان آج بھی زبان اور فن کے مقابلے میں خیالات کو اہمیت دیتا ہے لیکن جو نقاد خیالات اور مقاصد کے بجائے انفرادی تجربہ اور احساس کو فن کی اساس سمجھتے ہیں یا بہ الفاظ دیگر کسی دیے ہوئے عقیدے کے مقابلے میں اپنی ذات سے فن کار کی وابستگی اور اس کی شخصیت کے منفرد اور مستند ہونے پر زور دیتے ہیں ان کے نزدیک احساس و تجربہ اور زبان کے استعمال میں ایک ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ فن کار کا تجربہ تخلیقی عمل کے دوران زبان کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ زبان کا تخلیقی استعمال دراصل خود زبان کی تخلیق ہے۔ میڈیم کے طور پر زبان کی حیثیت ایک ایسے خام مواد کی ہوتی ہے جو اپنے اندر حیات اور نشو و نما پانے کے وسیع امکانات رکھتا ہے۔ ہئیت اور زبان کا یہ تصور "جدید" کو "روایتی" سے ممیز کرنے کا ایک معروضی پیمانہ ہمیں دیتا ہے۔ سمجھا یہ جاتا ہے کہ جہاں کلیشوں کا استعمال ہوگا وہ تخلیق روایتی ہوگی۔ لیکن خود کلیشوں کا تعین آسان نہیں۔ لسانیات سے نابلد تنقید نے کلیشوں کو پامال اظہارات اور روایتی استعاروں میں محدود کر دیا جب کہ لفظ کو متن سے الگ کر کے اس کے بارے میں ایسا کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ دوسرے اجزائے کلام کے ساتھ مل کر وہ کسی نئے تجربے کو پیش کرنے میں اپنا حصّہ ادا کر رہا ہے یا نہیں۔ جدید غزل کی فرہنگِ شعر کا مطالعہ کریں تو بظاہر یہ معلوم ہوگا کہ بہت سے الفاظ اور استعارے

دی استعمال ہوے ہیں جو قدیم شاعری میں بھی مروج تھے لیکن ان کے استعمال کے پیرائے اور اُن کے تلازمے بدل گئے ہیں۔ ان کے تکرر (FREQUENCY) میں بھی فرق آگیا ہے۔

جدید غزل کی لفظیات کا مطالعہ اگر انفرادی الفاظ تک محدود ہو تو نہ صرف یہ کہ وہ نتیجہ خیز نہیں ہوگا بلکہ بعض صورتوں میں گمراہ کن بن جائے گا۔ عین ممکن ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں الفاظ تو نئے ہوں، لیکن ان کے ذریعے محض کسی روایتی مضمون کا اعادہ کیا گیا ہو۔ اس کے برخلاف دوسرا شاعر قدیم الفاظ ہی کو کام میں لاتے ہوے کسی نئے تجربے کا اظہار کر سکتا ہے۔ شعر میں لفظ کے استعمال کی مختلف امکانی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ شاعری میں زبان کے تخلیقی استعمال اور روزمرہ کاروبار میں زبان کے خالص ترسیلی استعمال کے فرق کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز بھی کر دیں تو شعر میں لفظ کا مفہوم بہرحال متن کا محتاج ہوگا۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ انفرادی طور پر الفاظ کا انتخاب کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ بعض الفاظ شعر میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، ان کے پیچھے ایک تاریخ ہوتی ہے جس کو جانے بغیر شعر کی تحسین مکمل نہیں ہو سکتی۔ کبھی کوئی لفظ اپنی موجودگی سے شعر کے سارے ماحول کو متاثر کرتا ہے اور یوں لگتا ہے کہ دیگر تمام اجزائے کلام کی ترتیب کا اہتمام اس ایک لفظ کی خاطر کیا گیا ہے۔ جدید غزل کی لفظیات کا جائزہ لیتے ہوے لفظوں کی انفرادی حیثیت اور اہمیت کو متن میں دیگر اجزائے کلام سے ان کے روابط اور انسلاکات کے پس منظر میں اجاگر کرنا ہوگا۔ لفظ کی ایک حیثیت استعارہ کی ہوتی ہے۔ شعر میں بالعموم کوئی استعارہ لایا جاتا ہے تو دیگر تمام اجزائے کلام پر بھی اپنا رنگ چڑھا دیتا ہے اور انھیں بھی ایک طرح کا استعارہ بنا دیتا ہے اس کے ساتھ صنائع اور لفظی رعایتیں مل کر ایک نئی دنیا تخلیق کرتی ہیں۔ یہی وہ صورت ہے جس کی بنا پر من گھڑت پن یا (FICTIONALITY) کو ادب کا مابہ الامتیاز وصف قرار دیا جاتا ہے۔

مثال کے طور پر:

چاند خاموش جا رہا تھا کہیں
ہم نے بھی اس سے کوئی بات نہ کی
(محمود ایاز)

اس شعر میں چاند کا تشخص استعاریت پیدا کر رہا ہے۔ یہاں چاند ایک ذوی العقل وجود ہے۔ اس پر کوئی ایسی افتاد پڑی ہے کہ اس کی طبیعت کی شگفتگی باقی نہیں رہی ہے۔ وہ خاموش کسی فکر میں کھویا ہوا کہیں چلا جا رہا ہے۔ شعر کا متکلم یقیناً چاند کا آشنا ہے اس نے جب چاند کو اس حال میں دیکھا تو اسے چھیڑنا مناسب نہیں سمجھا۔ چاند کے تشخص کے ساتھ اس شعر کا ہر لفظ مجازی مفہوم کا حامل ہو گیا ہے۔ یہاں شاعر نے اپنی داخلی کیفیت کے اظہار کے لیے ایک ایسی صورتِ حال (SITUATION) پیدا کی ہے جو قاری کے لیے شاعر کے بطون میں داخل ہونے کا دروازہ بن گئی ہے۔

شعر میں لفظ کے استعمال کی ایک اور نوعیت یہ ہے کہ وہ کسی علم صورتِ حال یا حقیقی وقوعے کے بیان کا ایک جزو ہو اور یہ بیان مفہوم کی ایک گہری سطح بھی رکھے یا ایسی ایمائیت کا حامل ہو جو ہمارے ذہن کو اس بات کی طرف منتقل کرے جو بیان نہیں کی گئی ہے۔ اس نوع کے اظہار میں بھی ہر جزوِ کلام تہہ دار ہو جاتا ہے۔ محمد علوی نے احمد آباد کے فسادات سے متاثر ہو کر ایک غزل کہی تھی یہ دو شعر اس وقوعے کا براہِ راست بیان بھی ہیں، اور پھر اس حوالے کے بغیر مفہوم کی ایک دوسری سطح بھی رکھتے ہیں، جو عام انسانی زندگی کی ایک ایسی عمومی صورتِ حال کی تصویر پیش کرتی ہے جس میں قاری اپنی زندگی کے کسی تجربے کا عکس دیکھ سکتا ہے۔ شعر یہ ہیں:

ابھی میں اپنے گھر سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

انھیں لوگوں سے مل کر خوش ہوا تھا
انھیں لوگوں سے ڈرتا پھر رہا ہوں

کبھی شاعر الفاظ کے ذریعے شعر میں ایک ایسی تصویر پیش کر دیتا ہے کہ اس پیکر کی حسّی کیفیت معنی خیز بن جاتی ہے اور اس کو تشکیل دینے والے اجزا استعارے میں مبتدل ہو جاتے ہیں:

لوگ ساحل سے کھڑے دیکھتے ہیں
ناؤ کاغذ کی بہی جاتی ہے (اختر ہوشیار پوری)

بظاہر شعر میں ایک مشاہدے کا بیان ہے لیکن فعل کے صیغۂ حال نے اس وقوعے کو لازمانی بنا دیا ہے۔ اس کی وجہ ذہن کو یہ تحریک ملتی ہے کہ شعر کو کسی وقوعے کا بیان سمجھنے کے بجائے ساحل اور کاغذ کی ناؤ کو استعارہ تصور کیا جائے۔ پیکر تراشی کے عمل سے جب شعر ایک مُرقع بن جاتا ہے تو تمام اجزائے کلام اس تصویر کے رنگوں اور خطوط کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ جدید غزل سے پیکر تراشی کے یہ نمونے ملاحظہ کیجیے:

اتر کر ناؤ سے بھی کب سفر تمام ہوا
زمیں پہ پانو دھرا تو زمین چلنے لگی (شکیب جلالی)

ارض و سما پہ رنگ تھا کیسا اتر گیا
آندھی چلی تو شام کا چہرہ اتر گیا (جعفر شیرازی)

رقصاں ہے منڈیر پر کبوتر
دیوار سی گر رہی ہے دل پر (رئیس امروہی)

فصیل شب سے کوئی ہاتھ بڑھنے والا ہے
فضا کی جیب سے سورج نکالنے کے لیے (احسان دانش)

اُردو شاعری میں زبان کے استعمال کے سلسلے میں مختلف ادوار میں مختلف رویّے رہے ہیں۔ قدیم شعرائے دکن نے بول چال کی عام زبان کو بے تکلف اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دکن کا شاعر عربی فارسی سے پوری واقفیت رکھنے کے باوجود اُردو میں عربی فارسی کے دخیل الفاظ کو ان کے بگڑے ہوئے تلفظ کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ وہ بھی مسجد کو مسیت کہتا ہے۔

شمالی ہند کے فارسی گو شعرا نے جب اس زبان میں شعر گوئی کی طرف باضابطہ توجہ کی تو فطری طور پر دکنی لفظیات اور محاوروں کی جگہ دہلی کی بول چال اور محاورے استعمال کرنے لگے لیکن اس کے ساتھ ہی ہندی الفاظ کے بجائے فارسی الفاظ کے استعمال کا رجحان عام ہوا۔ اصلاحِ زبان کی تحریک کے مختلف پہلوؤں میں سے ایک پہلو یہ بھی تھا کہ شاعری میں صرف وہ زبان برتی جائے جو اہلِ زبان شرفا کے گھرانوں میں بولی جاتی ہے۔ چھوٹ چھات کا یہ عمل غزل کی شاعری میں اور بھی شدت اختیار کر گیا۔ ایسے الفاظ محاوروں اور استعاروں سے اجتناب کیا جانے جو معیاری زبان سے تعلق تو رکھتے تھے لیکن طبقۂ شرفا میں ان کا استعمال خلافِ تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ یا جنھیں مخصوص تہذیب کا تربیت یافتہ ذوقِ سماعت قبول نہیں کرتا تھا۔ حالی اور ان کے معاصرین نے اس لسانی تعصب اور چھوٹ چھات کو ختم کرنے کی کوشش کی لیکن انھیں زیادہ کامیابی نہیں ہوی۔ اس نئی لسانی تحریک نے نثر کی زبان کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ نظمیہ اصناف میں بھی اس کا اثر کسی حد تک نفوذ کر گیا لیکن غزل کی لسانی تہذیب ایک ایسا کلاسیکی رنگ اختیار کر چکی تھی کہ وہ کسی نمایاں تبدیلی کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ بعض ترقی پسند غزل گو شعرا نے بھی اپنے طور پر یہ کوشش کی کہ روایتی استعاروں سے انحراف کرتے ہوے غزل کی فرہنگ میں نئے الفاظ داخل کر دیں، لیکن وہ اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ اس ناکامی کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ انھوں نے ان الفاظ کو مفہوم کی اکہری سطح کے ساتھ برتا۔ انھیں معنی خیز استعارہ یا علامت نہ بنا سکے۔

جدید غزل میں روایت سے انحراف کی متعدد ناکام اور چند کامیاب کوششیں ملتی ہیں، ظفر اقبال، عادل منصوری اور اس قبیل کے بعض دوسرے شاعروں نے غزل کی زبان کو بدلنے کے انتہا پسندانہ اقدامات کیے جن کا سلسلہ نئے الفاظ گھڑنے اور قواعدِ زبان کی شکست و ریخت تک پہنچ گیا۔ اس طرح انھوں نے قاری کو وقتی طور پر چونکا کر تفریحِ طبع کا کچھ سامان مہیا تو کر دیا لیکن شاعری کا حق ادا نہیں کر سکے۔ اس کے

قطع نظر بعض اعتدال پسند شاعروں نے بہت ہی خلوص کے ساتھ غزل کی زبان کو عام بول چال کی زبان سے قریب کرنے کی کوشش کی اور کامیاب رہے۔ جدید شعرا نے اپنی فرہنگ میں جن الفاظ کا اضافہ کیا ہے وہ سب کے سب تو غزل کے علائم و رموز نہیں بن سکے البتہ اس لفظیات کا ایک معتد بہ حصہ ضرور ایسا ہے جس کی وجہ سے اس صنف میں تازہ خون دوڑتا محسوس ہوتا ہے۔ ان شاعروں نے قدیم لفظیات کو یکسر مسترد بھی نہیں کیا۔ بہت سے مانوس الفاظ اور استعاروں کے تلازموں اور تشبیہی علاقوں کو بدل کر انھیں جدید فرہنگ شعر سے اس طرح ہم آمیز کر دیا ہے کہ ان میں نئی معنویت اجاگر ہو گئی ہے۔ جدید غزل کی جو لفظیات تشکیل پائی ہے اسے محض نیا پن پیدا کرنے کی ارادی کوشش سمجھنا غلط ہوگا یہ تبدیلی جذبۂ تخلیق کے زیرِ اثر مستند اظہار کے فطری عمل کے طور پر رونما ہوئی ہے۔ بعض سماجی عوامل اور محرکات کی کارفرمائی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو بالواسطہ اور پر پیچ طریقوں سے فن پر اثر ڈالتے ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ قدیم غزل کی جو لفظیات متروک ہو گئی ہے یا جس کا چلن کم ہو گیا ہے تو اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ وہ کلیشے بن چکی ہے اور اب اس میں قوتِ اظہار باقی نہیں رہی یا اس کے سوا کچھ اور اسباب بھی ہیں۔ اس سوال کا جواب پانے کے لیے مناسب یہ ہوگا کہ ہم اس فرہنگِ شعر پر طائرانہ نظر دوڑائیں۔

غزل کے علائم و رموز کو ہم تین گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(۱) جن کا تعلق فطرت اور اس کے مظاہر سے ہے مثلاً آسمان، بادل، چاند، ستارے، سورج، آگ، ہوا، پانی، سمندر، صحرا، درخت، پھول، پرند وغیرہ۔

(۲) جن کا تعلق انسان کے طبعی اور روحانی وجود، اس کے افکار، اخلاق، مذہبی تصورات، سماجی روابط اور تاریخ سے ہے جن میں مختلف تاریخی اور مذہبی تلمیحات، بادہ و ساغر، متعلقاتِ بزم، متعلقاتِ قتل اور تصوف کے دفتر (REGISTER) سے ماخوذ لفظیات شامل ہے۔ غزل چوں کہ بنیادی طور پر غنائی اور عشقیہ شاعری کی صنف رہی اس لیے یہ تمام علائم و رموز عشق پر مرکوز ہو جاتے ہیں یا یوں کہیے کہ عشق کے مرکز سے صعود کرتے اور انسانی وجود کے سارے پہلوؤں کا اس طرح احاطہ کر لیتے ہیں کہ عشق اور زندگی میں مساوات قائم ہو جاتی ہے۔ چناں چہ غزل کا واحد متکلم ہمیشہ عاشق کا کردار ادا کرتا رہا ہے جیسا کہ سلیم احمد نے اپنے ایک مضمون جدید غزل (مطبوعہ فنون جدید غزل نمبر جلد اوّل) میں اشارہ کیا ہے کسی دور کی غزل کو سمجھنے کے لیے اس عہد کی نفسیاتِ عشق کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

قدیم دور میں سماج نے عورت اور مرد کے درمیان دیواریں، کھڑی کر دی تھیں، اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ آزادی کے ساتھ ایک دوسرے سے مل سکیں۔ پردہ نشیں محبوب ایک ایسی ہستی تھی جس کا دیدار بھی مشکل سے ہو سکتا تھا۔ وصال تو دور کی بات رہی اظہارِ عشق کی نوبت بھی کم آتی تھی۔ انھیں حالات میں طوائف کے ادارے نے جنم لیا۔ زنِ بازاری سے عشق بھی بالعموم یک طرفہ ہوتا تھا۔ اس کا وصال تو ممکن تھا لیکن وہ رفیقِ حیات نہیں بن سکتی تھی اس کے چاہنے والوں میں سچے عاشق اور بوالہوس سبھی شامل تھے۔ ایسے عاشق کی حالت مریض اور بسمل کی سی ہو جاتی۔ اسی مطابقت کی بنا پر مرض اور قتل کے متعلقات غزل کی شاعری کے استعارے بن گئے۔ یہ عشق ایک سفرِ بے منزل تھا۔ ایک بحرِ ناپیدا کنار تھا۔ ایک شراب تھی جس کا نشہ کبھی نہیں اترتا۔ اس بے انجام اور مقصود بالذات عشق کا اظہار غزل کی شاعری میں ہوا تو گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے مختلف الجنس معروضات محبوب اور عاشق کے استعارے

بن گئے ۔ عشق کی یہ صورتِ حال اس دور کے انسان کی روحانی اور مادّی زندگی سے بڑی مماثلت رکھتی تھی ۔ محبوب کی جنس کو اطلاق کی حالت میں رکھنے کی وجہ سے غزل کی فرہنگِ شعر میں ایسی تعمیم پیدا ہوگئی کہ وہ ہر طرح کے تجربات، کوائف اور جذبات کے اظہار میں معاون ثابت ہوئی ۔ عشق پرستش کی منزل پر پہنچ گیا تو مجازی محبوب اور خدا میں مساوات قائم ہوگئی ۔ دوسری طرف زندگی بھی ایک محبوبۂ طناز کے مانند تھی ۔ ویسی ہی پراسرار اور ناقابلِ پیش گوئی (UNPREDICTABLE) ۔ محبوب، خدا اور زندگی کی تشابہات نے اردو غزل کو ایک جہانِ معنی سے آباد کر دیا ۔

انحطاطی دور میں غزل گو شاعروں نے اس تعمیم کے رشتے کو توڑ کر محبوب کو صرف زنِ بازاری کی شکل دے دی تو رکاکت و ابتذال کی گرم بازاری ہوئی اور مولانا حالی مقدمۂ شعر و شاعری لکھنے پر مجبور ہوئے ۔ انھوں نے عشق کی جنسی بنیاد کو ختم کر کے اس کی جگہ عام انسانی محبت کو دینی چاہی ۔ غزل پر حالی کے اعتراضات کا شدید ردِّ عمل ہوا لیکن ان کی بعض اصلاحی تجاویز کو شعرائے لکھنؤ نے بھی قبول کر لیا اور وہ اس لفظیات کے استعمال سے پرہیز کرنے لگے جس سے محبوب کی جنس آشکار ہوتی تھی ۔ اصغر گونڈوی جیسے شاعروں کے کلام میں ترفع کی رَو کچھ اتنی بڑھی کہ حسنِ مجاز، حسنِ مطلق کے جلووں میں روپوش ہوگیا ۔ غزل میں تصوف اور تصوف کی جمالیات کا دفتر کھل گیا ۔ اسی زمانے میں جب اقبال نے عورت کو غزل بدر کر کے گویا حالی کے خواب کو پورا کر دکھایا، حسرت موہانی کی غزل میں وہ اپنے گوشت پوست کے وجود کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ اب عورت اور مرد کے تعلقات کی نوعیت کسی حد تک بدل گئی ہے ۔ عشق یک طرفہ نہیں رہا بلکہ آگ دونوں طرف لگی ہے ۔ عاشق کی وفاداری غیر مشروط نہیں رہی ہے اور وہ ترکِ محبت کر سکتا ہے ۔ حسرت کی غزل نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ ارضیت اور مثالیت ساتھ ساتھ نہیں چل سکتے چناں چہ ان کا فاسقانہ کلام عارفانہ کلام سے میل نہیں کھاتا ۔

اس زمانے میں نظم اور غزل کی آویزش اتنی شدید ہوگئی تھی کہ بعض اساتذۂ غزل
اقبال کو شاعر نہیں مانتے تھے، ناظم کہتے تھے اور نظم نگار شعرا غزل کو ایک فرسودہ صنف
سمجھنے لگے تھے۔ اس صدی کی تیسری دہائی میں نئے ادب کی جو تحریکیں (حلقۂ ارباب ذوق۔
ترقی پسند ادب) ابھریں ان سے وابستہ بعض شاعروں اور نقادوں نے غزل گوئی کو
قدامت پسندی سے تعبیر کیا۔ رفتہ رفتہ غزل کے ساتھ یہ تعصب ختم ہوگیا۔ اس دور کے
بعض ترقی پسند شاعروں کی ابتدائی غزلوں میں روایت سے کوئی نمایاں انحراف نہیں
ملتا تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ عشق کے مسائل وہی تھے اگرچہ ان کے اسباب مختلف ہوگئے
تھے۔ محبوبہ تک رسائی اب بھی آسان نہیں تھی۔ اس کے قطع نظر ان شاعروں کا اندازِ فکر
رومانوی تھا۔ ان کی شخصیت دو نیم تھی۔ ان کے نزدیک فرائض انسانی اور کاروبارِ محبت
دو جداگانہ چیزیں تھیں۔ چناں چہ جب وہ انقلاب کے فرض کو پورا کرنے چلے تو انھوں نے
محبت کی قربانی دے دی۔ ان کی محبوبہ، وطن اور مظلوم انسانوں کے لیے جگہ خالی کرکے
ان کی غزل سے رخصت ہوگئی۔ غزل کو سیاسی رنگ دینے میں فیض احمد فیض کا بڑا حصہ
رہا ہے۔ انھوں نے اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کو کام میں لاکر غزل کے تمام علائم و
رموز کو سیاسی تعبیر دی۔ وطن کو محبوب، سرمایہ داروں اور وطن دشمنوں کو غیر اور محبانِ
وطن کو عاشق ٹھیراتے ہوئے محبوب کی منفی صفات اور اعمال مثلاً ظلم و ستم، بے وفائی
اور کو رقیب پر چسپاں کردیا۔ اس طرح انھوں نے غزل کے مکمل استعاراتی
ڈھانچے کو تھوڑے سے ردوبدل کے ساتھ برقرار رکھا۔ فیض کی غزل کا محبوب چند
مستثنیات کے سوا محض ایک تصور ہے جس کو کبھی کبھی وہ ایک حسینہ کے روپ میں دیکھتے
اور دکھاتے ہیں۔ کاروبارِ شوق میں اس کے شریک ہونے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی
غزل کا واحد متکلم عام آدمی نہیں بلکہ ایک سیاسی تجرید ہے۔ فیض نے غزل میں کامیابی
کی منزل وہیں سر کی ہے جہاں عشق کی جنسی اور ارضی سطح بھی ابھر آئی ہے۔ فیض کے علاوہ
دوسرے ترقی پسند شاعروں، مجروح، ساحر، جذبی وغیرہ نے بھی غزل کے علائم و رموز کو

سیاسی مفہوم دینے کی کوشش کی۔ ترقی پسند سیاسی غزل کا نمونہ ذیل کے اشعار میں دیکھا جا سکتا ہے:

بے دم ہوئے بیمار دوا کیوں نہیں دیتے
تم کیسے مسیحا ہو شفا کیوں نہیں دیتے

اب کوچۂ دلبر کا رہرو، رہزن بھی بنے تو بات بنے
پہرے سے عدو ٹلتے ہی نہیں اور رات برابر جاتی ہے

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم (فیض احمد فیض)
اگر گھنا ہو اندھیرا، اگر ہو دور سویرا
تو یہ اصول ہے میرا کہ دل کے دیپ جلاؤ
اب کوئی طوفاں ہی لائے گا سحر
آفتاب ابھرا تو بادل چھا گئے (احمد ندیم قاسمی)

سکوں میسّر جو ہو تو کیوں کر، ہجومِ رنج و محن وہی ہے
بدل گئے ہیں اگرچہ قاتل نظامِ دار و رسن وہی ہے
(علی سردار جعفری)

ابھی سموم نے مانی کہاں نسیم سے ہار
ابھی تو معرکہ ہائے چمن کچھ اور بھی ہیں (معین احسن جذبی)
میں تو جب جانوں کہ بھر دے ساغرِ ہر خاص و عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے (مجروح سلطان پوری)

عرصۂ ہستی میں اب تیشہ زنوں کا دور ہے
رسمِ چنگیزی اٹھی توقیرِ دارائی گئی
سرِ مقتل جنھیں جانا تھا وہ جا بھی پہنچے
سرِ منبر کوئی محتاط خطیب آج بھی ہے (ساحر لدھیانوی)

کبھی ہوا کا کبھی اپنا رُخ بدل کے چلو
یہ دورِ برق و شرر ہے سنبھل کے چلو (ظہیر کاشمیری)

بہ فیضِ مصلحت ایسا بھی ہوتا ہے زمانے میں
کہ رہزن کو امیرِ کارواں کہنا ہی پڑتا ہے (جگن ناتھ آزاد)

فریبِ پاسبانی دے کے ظالم لوٹ لیتے ہیں
ہمیں خود اپنے گھر کا پاسباں بننے نہیں دیتے (پرویز شاہدی)

مقامِ دار سے گزرو تو زندگی پاؤ
پیو جو زہرِ ہلاہل سرور آجائے (غلام ربّانی تاباں)

نا خدا کی نیّت کا کھل گیا بھرم تو کیا
بات جب ہے کشتی بھی ڈوبنے سے بچ جائے (مجیب خیرآبادی)

پھول ہیں کہ لاشے ہیں باغ ہے کہ مقتل ہے
شاخ شاخ ہوتا ہے دار کا گماں یارو (حمایت علی شاعر)

سرکشی اپنی ہوئی کم نہ امیدیں ٹوٹیں
مجھ سے کچھ خوش نہ گیا موسمِ آلام کبھی (حسن نعیم)

بادِ سحری پھول کھلا آئی چمن میں
کچھ تم بھی لہو اپنے شہیدوں کا اچھالو (وحید اختر)

رات کے گزرتے ہی اور ایک رات آئی
آپ تو یہ کہتے تھے دن نکلنے والا ہے (شاہد صدیقی)

قیدِ قفس کے بعد کرے گا قیدِ گلستاں کون گوارا
اب بھی وہی زنجیریں ہیں گو پہلی سی جھنکار نہیں (قتیل شفائی)

غزل میں یہ سیاسی رنگ چوتھی دہائی کے اواخر میں آزادی سے کچھ قبل رونما ہوا تھا اور نہ تمام نوجوان شاعر خواہ وہ ترقی پسند مصنفین سے تعلق رکھتے ہوں یا حلقۂ اربابِ ذوق سے، غزل کی اس نئی روایت سے متاثر تھے جس کی تشکیل میں حسرت، فانی، اصغر، یگانہ، شاد اور جگر نے اہم حصہ لیا تھا۔ آزادی کے بعد بھی چند برسوں تک اردو کی غزلیہ شاعری میں سیاسی رنگ نمایاں رہا اور اب بھی کبھی کبھی بعض شاعروں کی غزلوں میں اس کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جہاں ہمارے ادب میں نئے رجحانات پیدا ہوئے غزل میں بھی نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ادیبوں اور شاعروں کی نگاہیں ہنگامی

حالات اور سیاسی عقائد سے ہٹ کر اپنی ذات پر مرکوز ہوں۔ انسانی وجود اور کائنات کے رشتے اور مسائل ان کی توجہ کا مرکز بنے۔ تجرید، مثالی پسندی اور غیر انسیانے DE - HUMANISATION کے عمل کی جگہ ٹھوس حقیقت پسندی، ارضیت اور انفیت نے لے لی۔ غیر فطری ترفع کے بعد یہ ایک طرح سے باز جنسیانے کا عمل تھا۔ عشق کے جذبات بھی از سر نو ارضی، معاشرتی، جنسی اور نفسیاتی سطح پر استوار ہوئے۔ جاگیردارانہ اور نو آبادیاتی دور کی معاشرتی اور اخلاقی قدروں کی تبدیلی کے ساتھ نئے معاشرے میں عورت اور مرد کے تعلقات کی نوعیت بہت کچھ بدل چکی تھی۔ عورتوں کو جہاں معاشی آزادی حاصل ہوئی، خاندان اور معاشرے کی پابندیاں کم ہونے لگیں۔ عورت کو اپنی مرضی کے مطابق زندگی بسر کرنے کا اختیار حاصل ہوا تو غزل کی شاعری میں محبوب کا کردار بھی بدل گیا۔ وفاداری کا مثالی تصور بھی باقی نہیں رہا۔ اس صورت حال نے غزل کی زبان اور لہجے کو کس طرح متاثر کیا اس کا اندازہ ان اشعار سے لگایا جا سکتا ہے:

نیت شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی دل سے اتر نہ جائے کہیں
(ناصر کاظمی)

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے
(حفیظ ہوشیارپوری)

اب ہو کوئی چبھن تو محبت سمجھ اسے
وہ ربط خود ہی مٹ گئے جو غم سے پاک تھے
(بانی)

مجنتوں میں عجب ہے دلوں کو دھڑکا سا
کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے
(عبید اللہ علیم)

یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو (شہریار)

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی (خلیل الرحمٰن اعظمی)

مرے دل کو بھی کبھی خوف تھا کہیں راہ میں نہ ہو سامنا
مگر آج کوئی ملا تو کیا وہ ندامتیں بھی نہیں رہیں (شاذ تمکنت)

میں جانتا ہوں کہ دنیا تجھے بدل دے گی
میں مانتا ہوں کہ ایسا نہیں بظاہر تو (احمد فراز)

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا (ساقی فاروقی)

خواہش کی گرمیاں تھیں عجب ان کے جسم میں
خوباں کی صحبتوں میں مرا خون جل گیا (منیر نیازی)

خود سے ہم دور نکل آئے ہیں
تیرے ملنے سے بھی اب کیا ہوگا (باقی صدیقی)

پاس رہ کر بھی نہ پہچان سکا تو مجھ کو

دور سے دیکھ کے اب ہاتھ ہلاتا کیا ہے (شہزاد احمد)

دل آرزو کے یوں ہی اداسی میں کٹ گئے
وہ اپنے دکھ میں اپنی پریشانیوں میں تھا (ریاض مجید)

اسی نے آج بتایا مجھے کہ کون ہوں میں
وہ جس کو آج سے پہلے میں جانتا بھی نہ تھا (محمود شام)

وہ بھی اپنے حسن سے بے خیال ہو چلا
اور خواب بن گئیں میری سرگرانیاں (آصف جمال)

بات بھی سہہ لیں کسی کی اب کہاں اتنا دماغ
تم سے روٹھے تھے لڑائی دوسروں سے ہو گئی (اصغر اقبال توصیفی)

تم جو باتیں بھول چکے ہو مدت سے
میں تو ان میں اب بھی الجھا رہتا ہوں (انوار انجم)

واردات و معاملات عشق کا یہ حقیقت پسندانہ اور نفسیاتی اظہار اور غزل میں عاشق اور محبوب کے کردار کی یہ تبدیلی ہمارے عہد کی مخصوص سماجی صورت حال کی پیداوار ہے۔ غزل کی زبان اور لہجے پر اس کا گہرا اثر پڑا۔ سرسری نگاہ دوڑانے پر اس تبدیلی کا فوری احساس یوں ہوتا ہے کہ اب زہد و رندی اور اور کفر و ایمان سے تعلق رکھنے والی لفظیات رساقی، جام، مے کدہ، ساغر، مستی، خمار، سرور، لغزشِ مستانہ، ہوش، مدہوشی، خودی، بے خودی، زاہد، محتسب، ناصح،

توبہ، دیر و حرم، کافر، مسلمان، حشر، وغیرہ) قریب قریب متروک ہو چکی ہے۔ سلوک و معرفت کے دفتر سے تعلق رکھنے والے الفاظ و مصطلحات مثلاً نور و ظہور، حقیقت و مجاز، وحدت و کثرت، تجلی، وجود و عدم، جبر و قدر اور بہت سے متصوفانہ استعارے اور علائم نامانوس ہو چکے ہیں۔ متعلقاتِ گلشن (گل، بلبل، خار، گلچیں، صیاد، قفس، آشیاں، برق، بہار، خزاں، نسیم، صرصر وغیرہ) کا استعمال بھی کم ہو گیا ہے۔ ناصح اور زاہد کے کرداروں کے ساتھ رقیب اور نامہ بر غزل کی دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں۔

اس کے علاوہ دوسرے متروک الفاظ کی ایک بے ترتیب فہرست دیکھتے چلیے :

لب، رخسار، گیسو، کاکل، زلف، تیغ، تیر، ناوک، آستاں، درباں، خلوت، بام مرض، بیمار، دوا، مسیحا، عیادت، نزع، ناز، ادا، غمزہ، حیا، ظلم و ستم، جور، جفا، دامن، گریباں، جنوں، محمل، نالہ، وغیرہ۔ یہ فہرست سینکڑوں الفاظ تک پہنچ سکتی ہے اس کے مقابلے میں جو نئی فرہنگِ شعر مرتب ہوئی ہے وہ جدید غزل کے قاری کو تازگی کے احساس کے ساتھ کسی قدر نامانوس کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ اس فرہنگِ شعر میں بعض الفاظ اور استعارے بالکل نئے نہ سہی لیکن اردو غزل میں ان کا تکرار کم ہوا ہے۔ بعض روایتی استعارے اب بھی بکثرت رائج ہیں لیکن ان کے تلازمے اور تشبیہی علاقے بدل گئے ہیں۔ جدید غزل سے ماخوذ الفاظ اور استعاروں کی ایک منتخب فہرست ملاحظہ ہو :۔

سمندر، دریا، ندی، پانی، لہر، موج، گرداب، بھنور، برف، ساحل، ریت کشتی، ناؤ، بادبان، پتوار، جزیرہ، بارش، برسات، ابر، بادل، تالاب، کنواں، دلدل، پیاس، تشنگی، سراب، دشت، جنگل، صحرا، خرابہ، کھنڈر، سانپ، خوف، خطر، ڈر، دہشت، آسیب، عفریت، آہٹ، چاپ، پرچھائیں، زمین، خاک، مٹی، چاک، پتھر، سنگ، چٹان، کنکری، پہاڑ، درخت، شجر، پیڑ، پتا، برگ، چھاؤں، پرند، اڑان، آگ، خاکستر، چنگاری، شرر، دھواں، آسمان، چاند، چاندنی، ستارہ،

تازہ، خلا، سورج، دھوپ، سایہ، صبح، سحر، سویرا، دن، شام، رات، شب، تاریکی، اندھیرا، تیرگی، نیند، خواب، تعبیر، چراغ، روشنی، سکوت، خاموشی، سناٹا، گونج، شور، ہوا، آندھی، غبار، گرد، ذرّہ، گاؤں، کھیت، فصل، بستی، شہر، آبادی، بھیڑ، اجنبی، تنہائی، بے حسی، بے دلی، آئینہ، عکس، تصویر، چہرہ، فصیل، حصار، گھر، مکان، مکین، دیوار، چھت، دروازہ، دریچہ، کھڑکی، دہلیز، دستک، آنگن، صحن، عمارت، تعمیر، سیڑھی، سلسلہ، دشمن، فوج، لشکر، جنگ، لڑائی، زخم، لہو، تلوار، خنجر، حادثہ، سانحہ، قبر، تربت، زمانہ، صدی، لمحہ، وقت، سفر، مسافر، رستہ، رہ گزر، سرائے، مہمان، مہمان سرا، قافلہ، مسافت، تھکن، بدن، لباس، ملبوس، روح، گناہ، جرم، سزا، دعا، راز، زنجیر، قید، کاغذ، کتاب، لفظ، حرف، خبر، اشتہار، اخبار۔

فارسی تراکیب اور اردو کے حروفِ اضافت سے بننے والے مرکبات کی صورت میں یہ لفظیات زیادہ متنوع بن گئی ہے۔ اکثر مرکبات میں ایک دوسرے سے یکسر بے تعلق بلکہ متناقض اشیا اور کیفیات کو جس طرح تلازماتی رشتے میں باندھا گیا ہے اس سے جدید غزل گو شاعروں کی غیر معمولی قوتِ متخیلہ کا پتہ چلتا ہے۔ بطور نمونہ یہ تراکیب ملاحظہ ہوں: حصارِ تشنگی، دیوانِ حرف، شہرِ صدا، مزارِ دہر، فصیلِ جسم، فصیلِ شب، ارمنِ جاں، درِ تسلی، آئینۂ ضمیر، آئینۂ بازار، چراغِ فرصت، حریمِ ہو، نوائے چراغ، شجرِ خواب، برگِ دل، مقامِ گریہ، کوچۂ الزام، طاقِ تغافل، سلسلۂ چشم، سوال، حجابِ تنہائی، صبحِ گریباں، ساعتِ صد رنگ، غرورِ تشنہ لبی، سنگِ نوا، سنگِ منظر، خنجرِ وہم، سفرِ غبار، زنجیرِ ہوا، سلسلۂ غبار، محرابِ ہوا، سفرِ بادِ خزاں، مرحلۂ خاک، دامِ کہسار، خیمۂ گردِ سفر، داغِ آبلہ پائی، قہرِ سفر۔

ہوا کی فصلیں، زخموں کی بستی، صعوبتوں کی بھیڑ، آنسوؤں کی زنجیر، سانسوں کی شکستہ کڑیاں، حال کا زنداں، آئینوں کی قید، آگہی کا شیشہ، خوابوں کا موسم، نیند کی تہذیب، دھیان کی آغوش، فرقتوں کی اداس برکھا، چاند کی ڈولی، ہجر کی

رات کا ستارہ، ستاروں کا سنگیت، خوف کے جگنو، ذات کی دیوار، نیند کا دروازہ خواہش کا باب، جذبوں کے در و بام، جسموں کی رسم و راہ، لمس کی تحریر، بدن کی دھوپ، دھوپ کا قہر، دکھڑوں کی برسات، رات کا سمندر، نیند کا دریا، یادوں کا تالاب، پہیلی صدیوں کی کائی، درد کی کنکری، یادوں کا چڑھتا دریا، تند دھڑکنوں کے بھنور، ساحل کی ہتھیلی، ریت کی چادر، خوشی کی ریت، سرابوں کا سفر، مسافتوں کے بیچ، وقت کی دھول، سمے کا جنگل، وجود کا صحرا، خلا کا دشت، ذات کا طلسم، صدیوں کی خانقاہ، روشنی کا پیڑ، تنہائی کے قدموں کے نشان، وجود کا سناٹا، دل کا آسیب، بے دلی کا سایہ، یاد کی دیوار، درد کا دروازہ، ماضی کا دریچہ، دل کی دہلیز، وغیرہ۔

صفات اور نئے اسمائے صفات کے استعمال نے بھی جدید غزل کی زبان کو نیا رنگ و آہنگ بخشا ہے۔ جیسے:۔ جبرگی، شیفتگی، برف بیانی، شعلگی وغیرہ اور یہ صفات:۔ سہمے ہوئے شہر، معلق شہر، خالی مکان، اجنبی دستک، اندھی سڑک، مانوس اجنبی خواہش کی گرمیاں، تاریک خوشبو، کالی آوازیں، گونگا سفر، جاگتے رنگ، بے رنگ ساعت، ناشناس دھوپ، بین کرتی ہوا، بہتا دریا، ٹوٹتے لمحے، دشت زاد خوف، سر پھری ہوا، سبک سیر زمانے، جلتے لمحے، وغیرہ۔

جدید غزل میں یہ لفظیات باہم مختلف حسّی روابط اور تلازموں کے ذریعے مربوط ہو کر ایک ایسی دنیا تعمیر کرتی ہے جو نہ صرف موجودہ دور میں ہمارے اپنے تجربات حیات اور ان سے تخلیق پانے والی کیفیات نفس کی عکاسی کرتی ہے بلکہ انسانی وجود کی ماہیت اور اس کے مسائل کا شعور بھی بخشتی ہے۔ جدید اردو غزل نے روایتی غزل کی لفظیات سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور قدیم استعاروں کو نئے تلازمے دے کر انھیں سدا بہار پھولوں کی تازگی عطا کی اور انھیں زیادہ معنی خیز بنا دیتا ہے۔ جدید اردو غزل کی لفظیات کی توانائی اور قوت اظہار کا اندازہ لگانا ہو تو کسی روایتی رمز یا استعارے ہی کو لیجیے اور دیکھیے کہ وہ نئے شعرا کے ہاتھوں میں پہنچ کر کس طرح مختلف اور متنوع تجربوں کو اپنے دامن میں سمیٹتا چلا گیا ہے۔ ذیل میں قدیم غزل کے چند مانوس استعاروں کا جدید غزل میں نئے تلازموں اور نئے تشبیہی علاقوں کے ساتھ استعمال

پانی

قدیم غزل:

نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوش زناں پانی کا — یاد دہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا (میرؔ)

نمود کر کے وہیں بحرِ غم میں بیٹھ گیا — کہے تو میرؔ بھی ایک بلبلہ تھا پانی کا (میرؔ)

خاک بھی موج زن جہاں میں اور — ہم کو دھوکا یہ تھا کہ پانی ہے (میرؔ)

کس کے ہیں زیرِ زمیں دیدۂ نمناک ہنوز — جا بجا سوت ہے پانی کی تہِ خاک ہنوز (سوداؔ)

کوہ و صحرا و گلستاں میں پھرا کرتا ہے — متلاشی وہ ترا آبِ رواں ہے کہ جو تھا (آتشؔ)

دیدۂ تر سے ہو جو پانے رموزِ فلکی — ماہِ نو گم ہو تو دیکھے ہیں شتر پانی میں (مصحفیؔ)

آئینہ جس میں سدا ڈوب کے نکھرا کیا حسن — ایک ٹھہرا ہوا پانی ہے خود آرائی کا (ثاقبؔ لکھنوی)

جدید غزل:

ایسی دہشت تھی فضاؤں میں کھلے پانی کی — آنکھ جھپکی بھی نہیں ہاتھ سے پتوار گرے (شکیبؔ جلالی)

سناتا ہے کوئی بھولی کہانی — مہکتے میٹھے دریاؤں کا پانی (ناصرؔ کاظمی)

پاؤں مارا تھا پہاڑوں پہ تو پانی نکلا — یہ وہی جسم کا آہن ہے کہ مٹی نکلا (ساقیؔ فاروقی)

میں کہ خوش ہوتا تھا دریا کی روانی دیکھ کر — کانپ اٹھا ہوں گلی کوچوں میں پانی دیکھ کر (شہزادؔ احمد)

انھیں بھی نوکِ سنگ سے ذرا ہلا کے دیکھ لوں — کہ پانیوں کا یہ سکوت توڑنا تو چاہیے (جعفرؔ شیرازی)

پانی سب کچھ اندر اندر دور بہا لے جاتا ہے — کھوئی شے اس گھاٹ نہ ڈھونڈو سوت سمندر دیکھو (بانیؔ)

سوکھی دھرتی سن لیتی ہے پانی کی آوازوں کو — پیاسی آنکھیں بول اٹھتی ہیں ہم نے دریا دیکھا (خلیل الرحمٰن اعظمی)

پانی بچا نہ عکس بھی بہہ کر چلے گئے — سوکھی ندی تو پھر وہی ویرانیاں ملیں (عدیمؔ ہاشمی)

میں اس ہوا کا نہیں پانیوں کا قیدی ہوں — نہ جانے کیوں لیے پھرتا ہے بادباں مجھ کو (اعجازؔ عبید)

سامنے سدِّ سکندر ہی سہی — خود بنا لیتا ہے رستہ پانی (عزیزؔ قیسی)

دور پھینکا گیا تھا لا کے مگر — پھر سمندر میں جا ملا پانی (غلام مرتضیٰ راہیؔ)

قدیم غزل

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی (سراج اورنگ آبادی)

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا یہ ہے (میر)

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا (میر)

دل غم سے ترے لگا گئے ہم
کس آگ سے گھر جلا گئے ہم (میر حسن)

گرم جوشی نہ کرو مجھ سے کہ مانندِ چنار
اپنی ہی آگ میں میں آپ جلا جاتا ہوں (سودا)

لگ رہی ہے خانۂ دل کو ہمارے آگ ہائے
اور ہم چاروں طرف پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے (مصحفی)

اک شرر دل میں ہے اس سے کوئی گھبرائے گا کیا
آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں (غالب)

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے (میر)

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا (آتش)

جس سے کل تک دلِ بے تاب پھنکا جاتا تھا
اسی شعلے کو جو دیکھا تو سرِ طور ہے آج (اصغر گونڈوی)

دل اپنا جلاتا ہوں کعبہ تو نہیں ڈھاتا
اور آگ لگاتے ہو کیوں تہمتِ بے جا سے (یگانہ)

جدید غزل

اندر کی آگ دیکھیے روشن ہے یا نہیں
اٹھتا ہوا مکان کے سر سے دھواں تو ہے (ظفر اقبال)

راکھ ہونے میں کیا ملے گا تمھیں
ہاں اسی آگ سے بنا لو کچھ (اطہر نفیس)

منجمد ہو جائیں گی جب جسم میں سب خواہشیں
آگ کا شعلہ ہماری داستاں لے جلے گا (آزاد گلاٹی)

یخ زدہ شام سرِ کوہ بھٹکتی رہ جائے
اور باہوں میں مری آگ چھپا لے مجھ کو (شاہین)

اک گلِ تر بھی شرر سے نکلا
بس کہ یہ کام ہنر سے نکلا (بانی)

جلے تو راکھ ہوئے ہم مگر وہ ابرِ کرم
ہے منتظر کہ ابھی کوئی آگ ہے نہ دھواں (محمود ایاز)

ہم سرپھروں کا راکھ ہے دامن تو کیا ہوا
تو اپنے گھر کی آگ بجھا تیز ہے ہوا (لطف الرحمٰن)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے (احمد مشتاق)

بڑے سکون سے دیکھا ہے جلتے لمحوں کو
ہماری آنکھ میں ورنہ دھواں کہاں نہ پڑا (جعفر شیرازی)

چھتیں تھیں بند دھواں اٹھ کے پھیلتا کیسا ہوا نہ تھی تو اکیلا شرارہ کیا کرتا (شمس الرحمن فاروقی)
شعلہ زن ہے غمِ حیاتِ صمد پر بتوں سے دھواں نکلتا ہے (صمد انصاری)

مٹی، خاک

قدیم غزل

مت اختلاط کرائے فہمار تو ہم سے چمن میں ہونے کا اس خاک کو دماغ نہیں (مظہر جان جاناں)
مری نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک میں نقشِ پا کی طرح پائمال اپنا ہوں (میر)
مرنا ہے خاک ہونا ہے ہو خاک اڑتے پھرنا اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں (میر)
سفر ہستی کا مت کر سرسری جوں بادِ رہرو یہ سب خاک آدمی تھے ہر قدم پر ٹک تامل کر (میر)
گزرا ہے کس کی خاک سے ظالم تو بے خبر دامن کے ساتھ ساتھ ترے گرد ہے سو ہے (سودا)
طاؤس خاک حسنِ نظر باز ہے مجھے ہر ذرہ چشمکِ نگہ ناز ہے مجھے (غالب)
بجز پروازِ شوقِ ناز کیا باقی رہا ہوگا قیامت اک ہوائے تند ہے خاکِ شہیداں پر (غالب)
تیرے دامن تلک ہی پہنچوں اور خاک ہوتے سے کچھ مراد نہیں (قائم)
خاک اپنی اڑ کے شوقِ تباہی میں رہ گئی کم بخت پڑ کے دیدۂ راہی میں رہ گئی (جلال لکھنوی)
تری گلی بھی مجھے یوں تو کھینچتی ہے بہت دراصل ہے مری مٹی کہاں کی کیا معلوم (شاد عظیم آبادی)

جدید غزل

چمکا ہے تیری خاک میں میرے لہو کا رنگ یعنی مرے کیے کی سزا ہے ترے لیے (ظفر اقبال)
خاک رودادِ سفر میں تھی شریک کوئی کچا راستہ ذہنوں میں تھا (غلام مرتضیٰ راہی)
کس درجہ پیچ و تابِ تماشا سفر میں تھا پھر بھی گریزِ خاک سی رہ گزر میں تھا (مرغوب حسن)
کھا گئی خاک کو ہی خاک کریں کس سے گلہ کیا کریں کہ تہہ خاک چھپا کچھ نہ رہا (کشور ناہید)
مٹی کیوں رنگوں کو ظاہر کرتی ہے خوشبوئیں کیوں خاک اڑایا کرتی ہیں (نذیر قیصر)
تخم بوتا ہے کوئی ہاتھ مری مٹی میں تجھ کو آساں ہے بہت چھاؤں کا پھیلا نا (شاہد حسن)
کوئی صورت مجھے دے دو کہ ترستا ہوں میں میری تعمیر کی مٹی ابھی نم ہے دیکھو (شاذ تمکنت)
مٹی تھا کس نے چاک پہ رکھ کر گھما دیا وہ کون ہاتھ تھا کہ جو چاہا بنا دیا (اجلال مجید)

کچھ نہ کرنا تھا تو مٹی میں ملا ڈالا اُسے	جب کیا تو ایک قطرے کو گہر اس نے کیا (آزاد گلاٹی)

ذہن کی زرخیز مٹی سے نئے چہرے اُگے	جو مری یادوں میں زندہ ہے سراسیمہ ہوا (ساقی فاروقی)

ہوا

قدیم غزل

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا	مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی (سراج اورنگ آبادی)

بودِ آدم نمودِ شبنم ہے	ایک دو دم میں پھر ہوا ہے یہ (میر)

ہوائے وادیِ وحشت مجھے موافق تھی	دکھا رہے ہیں چمن کی یہ کیا ہوا مجھے (ذوق)

گر یہی ہے باغِ عالم کی ہوا	شاخِ گل اک روز جھونکا کھائے گی (نسیم دہلوی)

سب باندھ چکے کب کے سرِ شاخ نشیمن	ہم ہیں کہ گلستاں کی ہوا دیکھ رہے ہیں (جلیل مانک پوری)

انیس دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ	چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے (انیس)

وہی نیرنگیِ طلسم ہوا	موج کیا اور بلبلہ کیا ہے (یگانہ)

جدید غزل

انداز ہو بہو تری آوازِ پا کا تھا	دیکھا نکل کے گھر سے تو جھونکا ہوا کا تھا (احمد ندیم قاسمی)

چھوڑ کر دل میں گئی وحشی ہوا کچھ بھی نہیں	کس قدر گنجان جنگل تھا یہاں کچھ بھی نہیں (ظہور نظر)

دریچے یوں تو کھل سکتے نہیں تھے	ہواؤں میں کسی کا ہاتھ ہوگا (اختر ہوشیارپوری)

مری طرح یونہی گم کردہ راہ چھوڑے گی	تم اپنی بانہہ نہ دینا ہوا کی بانہوں میں (فہمیدہ ریاض)

یہ دشت کی تیز تر ہوائیں	ٹوٹیں گے کئی درخت جیسے (عبدالرؤف عروج)

نہ حریفانہ مرے سامنے آ میں کیا ہوں	تیرا ہی جھونکا ہوں اے تیز ہوا میں کیا ہوں (بانی)

ہماری موجِ ہوا نے مٹا دیے ورنہ	ہزار نقش بنے خاک پر ہمارے لیے (ظفر اقبال)

ہر ایک سمت سے اڑ اڑ کے ریت آتی ہے	ابھی ہے زور وہی دشت کی ہواؤں میں (باقی صدیقی)

قیدیوں کے لیے بہتر ہے کہ گھٹ کر مر جائیں	روشنی جب نہیں آتی تو ہوا کیوں آئے (شہزاد احمد)

ہوا ہے تیز مگر اپنا دل نہ میلا کر	میں اس ہوا میں تجھے دور تک صدا دوں گا (ساقی فاروقی)

تو کہ وہ تیز ہوا جس کی تمنا بے سود	میں کہ وہ خاک جسے خود ہی بکھر جانا تھا (نصیر ترابی)

سبز پیڑوں کے تنے کٹ کٹ کے کیوں گرنے لگے
اے ہوا یہ قتل و غارت کا تماشائی نہ تھا (صدیق فتنی)

خشک پتوں پہ اپنا نام لکھیں
بین کرتی ہوا کے ساتھ چلیں (مصحف اقبال توصیفی)

لیک اک شجر سے ہوتے ہوئے آئی ہے ہوا
اب مرے پاس ذرا بیٹھ کے ستائے گی (حمید الماس)

ہوا کے شور میں میری صدائیں سنتا کون
پکارتا رہا گرتے مکان کے اندر (زیب غوری)

ہم پر اپنی جڑ کا تھا احسان بہت
یوں تو لاکھ سندیسے آئے ہوا کے ہاتھ (پریم کمار نظر)

بس اتنا یاد ہے شب کو چلی تھی تیز ہوا
سحر ہوئی تو کوئی بھی نہ تھا مکانوں میں (حامدی کاشمیری)

ہوا یہ کونسی چلتی ہے آر پار مرے
کھلا ہوا کسی خواہش کا باب ہے نہ کہیں (جاوید شاہین)

کھینچا تھا جنوں نے جسے دامانِ ہوا پر
دیکھا تو وہی شکل ہے مٹی کی تہوں میں (توصیف تبسم)

بساطِ شوق کے منظر بدلتے رہتے ہیں
ہوا کے رنگ برابر بدلتے رہتے ہیں (زاہد فارانی)

تو سرِ بام ہوا ان کے گزرتا کیوں ہے
میرے ملبوس کی عادت نہیں لہرا جانا (شاہدہ حسن)

نیند گہری تھی مگر چونک کے بیدار ہوئے
کن ہواؤں نے پکارا تھا کہ ہوشیار ہوئے (مظہر امام)

ہوا کرے گی تعاقب کہاں تلک میرا
کہ مجھ پہ ختم ہے لمحوں کا سلسلہ آخر (عتیق اللہ)

زمین

قدیم غزل

خاکِ آدم ہی ہے تمام زمین
پاؤں کو ہم سنبھال رکھتے ہیں (میر)

زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے (آتش)

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمیں کو عرقِ انفعال ہے (غالب)

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا (یگانہ)

دیکھ دل کی زمیں لرزتی ہے
یادِ جاناں قدم سنبھال اپنا (فانی)

جدید غزل

ہے حقیقت دوریوں کی داستاں ہوتی گئی — یہ زمیں مثلِ سرابِ آسماں ہوتی گئی (منیر نیازی)

پاؤں تلے آنچ سی تشنہ زمینوں کی تھی — سر پہ نظارہ عجب اڑتے سحابوں کا تھا (باقی)

اے خود زمیں نہ تھامے گی اٹھ کر فلک کا ہاتھ — اب آسماں زمیں کی طرف جھک کے آئے گا (شہناز ...)

میں آسماں کی طرف جب بھی ہاتھ پھیلاؤں — زمین دینے لگے طعن بے وفائی مجھے (خادم رزمی)

میں زمیں ہوں مگر مرے اندر — کوئی تو ہے جو آسماں سا ہے (رؤف خیر)

درخت اور متعلقات

قدیم غزل

پیری میں حاتم اب نہ جوانی کو یاد کر — سوکھے درخت بھی کہیں ہوتے ہیں پھر ہرے (حاتم)

ہوں زرد غمِ تازہ نہالانِ چمن سے — اس باغِ خزاں دیدہ میں میں برگِ خزاں ہوں (میر)

پھرتے ہو کیا درختوں کے سائے میں دور دور — کر لو موافقت کسی بے برگ و ساز سے (میر)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے — ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہیں (آتش)

عشق تاثیر سے نومید نہیں — جاں سپاری شجرِ بید نہیں (غالب)

بزمِ خوباں بس کہ جوشِ جلوہ سے پُرنور ہے — پشتِ دستِ عجز یاں ہر برگِ نخلِ طور ہے (غالب)

چمنِ دہر میں یہ عاشقِ ناکام ترا — وہ شجر ہے کہ کبھی پھولتا پھلتا ہی نہیں (داغ)

ہر شاخِ ہر شجر سے نہ تھی بجلیوں کو لاگ — ہر شاخِ ہر شجر پہ مرا آشیاں نہ تھا (فانی)

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے — جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے (ثاقب لکھنوی)

جدید غزل

دیکھ پھولوں سے لدے دھوپ نہائے ہوئے پیڑ — ہنس کے کہتے ہیں گزاری ہے خزاں بھی ہم نے (ضیا جالندھری)

درد کی دھوپ سے بچنے کے تردد میں کھلا — سلسلہ تا بہ افق خوف کے اشجار کا ہے (ظہیر نظر)

اختر وہ مرے کیا نکلا اب یہ نصیب قافلہ — رات کا پھیلتا غبار سایے میں ڈوبتے شجر (اختر ہوشیارپوری)

وہ کوئی اور نہ تھا چند خشک پتے تھے — شجر سے ٹوٹ کے جو فصلِ گل پہ روئے تھے (احمد ندیم قاسمی)

ذرا بھی تیز چلے سرپھری ہوا سے کہو — شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے (شکیب جلالی)

جہاں شجر پہ لگا تھا تبر کا زخم شکیب — وہیں پہ دیکھ لے کونپل نئی نکلنے لگی (شکیب جلالی)

دم سادھ کے بیٹھا ہوں اگرچہ مرے سر پر — اک شاخ ثمر دار ہے تلوار نہیں ہے (باقی صدیقی)

جو شجر سوکھ گیا ہے وہ ہرا کیسے ہو — میں پیمبر تو نہیں میرا کہا کیسے ہو (شہزاد احمد)

یہ اک شجر کہ جس پہ نہ کانٹا نہ پھول ہے — سائے میں اس کے بیٹھ کے رونا فضول ہے (شہریار)

رک کے دم لوں کہیں ہوگا نہ شجر ایسا بھی — طے کروں گا میں کبھی روز سفر ایسا بھی (کمار پاشی)

پیڑ کو دعا دے کر کٹ گئی بہاروں سے — پھول اتنے بڑھ آئے کھڑکیاں نہیں کھلتیں (پروین شاکر)

پھول پتے ہیں وہی چھاؤں کی چادر ہے وہی — جانے کس شے سے مرے شاخ و شجر خالی ہیں (ظفر اقبال)

جن درختوں کی گھنی چھاؤں تھی وہ سب کٹ گئے — یوں لگا شاید مجھے جیسے مرا گھر ہو گیا (سلیم شاہد)

برمحل ہے تہہ اشجار ہوا کا نوحہ — کل کے غنچے بھی اسی دشت زیاں ہوں گے تبسم (توصیف تبسم)

شجر ہیں اور اس مٹی سے پیوستہ رہیں گے — جو ہم سے ہے نہیں ان سانسوں سے جا ملے گا (ثروت حسین)

ایک سوکھا پیڑ ہوں تنہا کھڑا رہ جاؤں گا — سوچتا ہوں جانے کیا کیا سوچتا رہ جاؤں گا (انجم عرفانی)

وہ جس پہ پھوٹی نہ مدت سے کوئی شاخ نئی — وہ خشک ہری بیل سے سنورتا رہا (شاہد ماکلی)

اگا دیا تھا ہتھیلی میں پیڑ قسمت کا — تو اس کی شاخوں کو پھل پھول سے بھی بھرنا تھا (عذرا پروین زیدی)

آنگن کا ایک پیڑ گرایا تھا اس کے بعد — دیکھا تو سارا گھر ہی نیا گھر لگا مجھے (سجاد بابر)

چیخیں گی بدمست ہوائیں اونچے اونچے پیڑوں میں — روٹھ کے جانے والے تم تو کب تک واپس آؤ گے (انور بجنوری)

خشک پتوں کو چمن سے یہ سمجھ کر چن لو — ہاتھ شاید ابھی رفتہ کی نشانی آئی (مخمور سعیدی)

برگ آوارہ سے کوئی پوچھے — بوئے گل کس کی جستجو میں گئی (محمود ایاز)

خشک پتوں سے چھڑا لیتی ہیں شاخیں دامن — کس نے یادوں سے نبھائی ہے یہاں دل کے سوا (بشر نواز)

خشک پتے ہیں کہ جھڑتے ہی نہیں پیڑوں سے — کیسے تبدیل ہو رت رنگ نیا کیسے آئے (جاوید شاہین)

عجب سپردگی برگ زرد تھی اس میں — وہ شخص کانپ اٹھا تھا ہوا کے چلتے ہی (منصور سبزواری)

پھر کوئی نکہت آوارہ مجھے ڈھونڈنے لے — ریگ صحرا و کف دست بیاباں کے سوا (زبیر رضوی)

میں نالہ سکوت سنگ کا ہوں — صحرا نے بہت سنا ہے مجھ کو (شہاب جعفری)

یہ تو سچ ہے زہر لگتے ہیں ہمیں بستی کے لوگ — کس توقع پہ مگر آباد ہم صحرا کریں (خلیل الرحمن اعظمی)

آئی تھی اک صدا کہ چلے آؤ اور میں — صحرا عبور کر گیا شوق فضول میں (وزیر آغا)

ستارے مشعلیں لے کر مجھے بھی ڈھونڈنے نکلیں — میں رستہ بھول جاؤں جنگلوں میں شام ہو جائے (شکیب جلالی)

کچھ کہہ سکو تو گوش بر آواز ہیں درخت — ان جنگلوں میں مرگِ صدا کا خطر نہیں (ظفر اقبال)

اس جنگل کا ایک ہی رستہ — جس پر جادو کا پہرہ ہے (امیر گھمبوری)

ہیبت راتوں میں ڈگمگاتے ہوئے بدن کے مسافروں کو — اکیلے پن میں ڈرا رہی ہے سمے کی کیسی بھیانک (اسلم انصاری)

شہر میں تیز آندھی چلی تھی — اور جنگل میں امن و امان تھا (حمید الماس)

عہدِ رفتہ کے پُراسرار گھنے جنگل میں — پھونک کر سحر بنا دیتی ہیں پتھر یادیں (وحید اختر)

اجنبی کو مت ٹھکرا آدھی رات کے جنگل — شاید اس کے دامن پر خاکِ دشت گرداں ہو (شمس الرحمٰن فاروقی)

شجر شجر کی ادا اسی کو اپنے ساتھ لیے — بکھر کے شہر کی گلیوں میں مر گیا جنگل (عابد عالمی)

ایک جنگل ہے تیری آنکھوں میں — میں جہاں راہ بھول جاتا ہوں (شینت کمار)

سمندر۔ دریا اور متعلقات

قدیم غزل

وہ سمندر ہے جس کا نہ کوئی پاٹ لگے — کشتیِ عمر مری دیکھیے کس گھاٹ لگے (سودا)

دریائے عشق کیا میں بتاؤں کہ جس کے بیچ — کشتی پھرے ہے عقل کی تیری بہی بہی (سودا)

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے — وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں (میر)

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر — یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں (غالب)

محیطِ دہر میں بالیدن از ہستی گزشتن ہے — کہ یاں اک حباب آسا شکست آمادہ آتا ہے (غالب)

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا — گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا (غالب)

قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے — کام اچھا ہے وہ جس کا کہ مآل اچھا ہے (غالب)

دریا کو اپنی موج کی طغیانیوں سے کام — کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے (حالی)

دریائے محبت بے ساحل اور ساحل بے دریا بھی ہے — جو موج ڈبو دے ساحل ہے یوں نام کا ساحل کوئی نہیں (فانی)

ازل سے اپنا سفینہ رواں ہے دریا پر — ہوا ہنوز نہ گرداب کا نہ ساحل کا (یگانہ)

دلِ طوفاں شکن تنہا جو پہلے تھا سو اب بھی ہے — بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے (یگانہ)

عشق کی ناؤ پار کیا ہووے — جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبے (میر محمد سجاد)

جدید غزل

منتظر کوئی تو ہے بحر کی گہرائی میں
مدتیں ہو گئیں سر سے نہ یہ سودا نکلا (ظفر اقبال)

خاموش زندگی جو بسر کر رہے ہیں ہم
گہرے سمندروں میں سفر کر رہے ہیں ہم (رئیس امروہوی)

نایاب ہے آگ میں ہوتی نہ خاک میں سونا
مری طرح ہوئے خالی یہ بحر و بر بھی کیا (بانی)

رات دن کھوج میں دریا کی صدا رہتی ہے
آدمی کوئی ترے گاؤں میں اس پار کا ہے (ظہور نظر)

بے نیازِ سرِ ساحل ہو کر
ہم بہے جاتے ہیں دریا کی طرح (تابش صدیقی)

اپنی بسر ہے اپنا روگ
دریا ہوں اور پیاسا ہوں (ناصر کاظمی)

کشتیاں ٹوٹ گئی ہیں ساری
اب لیے پھرتا ہے دریا ہم کو (احمد مشتاق)

طوفانِ ابر و بادِ بلا ساحلوں پہ ہے
دریا کی خامشی میں ڈبونے کا رنگ ہے (منیر نیازی)

ایسی بارش تو کئی بار ہوئی تھی پہلے
کیا غضبناک ہوا تھا کبھی دریا ایسا (شہریار)

یہ اک ہیجان سا دریا میں کیوں ہے
یہ کچھ سامان سا موجوں میں کیا ہے (شان الحق حقی)

یہ نرم نرم گھاس یہ پھولوں بھری زمین
اک دن بہا تھا خون کا دریا یہیں کہیں (ظفر اقبال)

اب تک میدانوں کے جسم چٹختے ہیں
جانے کیسی مٹی دریا چھوڑ گیا (محمود شام)

یہ پھیلی شکستگی احساس کی طرف
دریا رواں دواں ہیں کسی پیاس کی طرف (عادل منصوری)

صحراؤں میں دریا بھی سفر بھول گیا ہے
مٹی نے سمندر کا لہو چوس لیا ہے (وحید اختر)

محتاج ابر و باد ہوئے اہلِ خاکداں
ہر چند ان زمیں میں تھے دریا چھپے ہوئے (نذیر قیصر)

ڈوبنے والوں کی آواز نے ساحل چھو لیا
پیچتا دریا کفِ افسوس مل کر رہ گیا (سلطان اختر)

عجب نظارہ تھا بستی کا اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا سے پار اترتے ہوئے (بانی)

اسی کی وادیوں میں طائرانِ عشق جو کو
نشیمن اور اُجلی نیند کا دریا ملے گا (ثروت حسین)

آرزو ہے کہ جنوں بس دریا
اور تو مجھ پہ ہوا بن کے چلے (منظور عارف)

بے رنگ ساعتوں میں کبھی کام آئے گا
دریا سے ڈوبتا ہوا منظر نکال لے (زیب غوری)

سسکتے آب میں کس کی صدا ہے
کوئی دریا کی تہہ میں رو رہا ہے (بشیر بدر)

لگے ہوئے ہیں سمندر کی راہ پر دریا
نقوش مٹنے کے آثار صورتوں میں ہیں (غلام مرتضیٰ راہی)

بہتے ہوئے دریا کو دیکھو کیسے بدلتے ہیں حالات ٹھہرے ہوئے تالاب سے پوچھو کیوں ہے یہ آئینہ سا (راشد آذر)

دریا کی ریت نقشِ قدم پر ہوا کا زور اب پوچھتے ہو منظرِ ساحل پہ کون تھا (شمس الرحمٰن فاروقی)

وہ بے تناس کناروں پہ ڈھونڈتا تھا فقط میں تھا وہ سانحہ جو درمیاں بھی ہو تمام (حید کرش شاد)

ہوائیں تیز تھیں یہ تو فقط بہانے تھے سفینے یوں بھی کنارے پہ کب لگنے تھے (آشفتہ چنگیزی)

کون منجدھار میں جائے سرِ ساحل بیٹھیں دور سے ڈوبنے والوں کا تماشا دیکھیں (گوپال متل)

یہ اور بات کہ سیلِ رواں ہیں ہیں بھی ہوں پکارتا ہے وہ گرتے ہوئے مکاں سے مجھے (شہزاد احمد)

ڈوبنے والے پہنچ کر لبِ ساحل ڈوبے شکر ہے سر بلا ٹل گئی طوفانوں کے (حفیظ ہوشیارپوری)

ایک آنسو میں سمندر تھے کئی طوفاں بھی لہر وہ سب سے الگ تھی جس پہ ہم بہتے رہے (مصحف اقبال توصیفی)

وہی ہوا، وہی قطرہ، وہی سمندر ہے جو سر اٹھا کے چلا تھا وہ بلبلہ نہ رہا (علی جواد زیدی)

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا (شہریار)

میں تھا محفوظ کشتی میں بیٹھا ہوا میری کشتی مگر گہرے پانی میں تھی (عبداللہ کمال)

کاغذ کی ایک ناؤ بنا تا ہوں شام تک کالے سمندروں میں بہاتا ہوں رات بھر (علی الدین نوید)

ابھارا ہے موجِ طوفاں خیز مجھ کو یہ کشتی ریت میں ڈوبی ہوئی ہے (رئیس امروہی)

پکارتے رہے محفوظ کشتیوں والے میں ڈوبتا ہوا دریا کے پار اتر بھی گیا (احمد فراز)

جو نیک خو تھے بحر میں ڈالے گئے سبھی لیکن گناہ گار سفینے میں رہ گیا (زاہد فارانی)

کشتیاں چل پڑیں کناروں سے اب ہوا روٹھے بادبانوں میں (محمد علوی)

ساحل کو بھی چھوڑتے نہیں لوگ کشتی پہ بھی پاؤں دھر رہے ہیں (احسان دانش)

کلجگ ہے اور دکھڑوں کی برسات لگی ہے نوح کی کشتی میرے گھر کے ساتھ لگی ہے (شیر افضل جعفری)

کب تک ندی کے تہہ میں اتارو گے کشتیاں اب کے تو ہاتھ میں کوئی تلوار لے چلو (عدیم ہاشمی)

کچھ اس طرح سے لگی آگ بادبانوں کو کہ ڈوبنے کو بھی ترسے جو کشتیوں میں جلے (انور شعور)

لوگ ساحل پہ کھڑے دیکھتے ہیں ناؤ کاغذ کی بہے جاتی ہے (اختر ہوشیارپوری)

شاید یہیں کہیں پہ جلائی تھی کشتیاں کیا اب بھی اٹھ رہا ہے دھواں دیکھتے چلیں (آشفتہ چنگیزی)

دور افتادہ جزیرہ ہی نکل آئے کوئی اس کی آنکھوں کے سمندر میں اتر کر دیکھیں (عتیق اللہ)

تعلقات کے اس بے کراں سمندر میں
میں ایک پل کا جزیرہ ہوں بھول جا مجھ کو (عزیز قیسی)

کھل جائیں بانہوں میں جزیروں کی کھڑکیاں
تجھ سے ملیں تو روح کا کہرام بھول جائیں (مصحف اقبال توصیفی)

دشت و صحرا

قدیم غزل

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے (آبرو)

کھینچتا ہے دلوں کو صحرا کچھ
ہے مزاجوں میں اپنے سودا کچھ (میر)

جلوہ ترا تھا جب تئیں باغ و بہار تھا
اب دل کو دیکھتے ہیں تو صحرا سا ہو گیا (میر)

کہیو اے بادِ صبا بچھڑے ہوئے یاروں کو
راہ ملتی ہی نہیں دشت کے آواروں کو (میر سوز)

وحشتِ دل نے کیا ہے وہ بیاباں پیدا
سینکڑوں کوس نہیں صورتِ انساں پیدا (آتش)

کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے وہ مجھے عیش کہ گھر یاد نہیں (غالب)

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا (غالب)

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (غالب)

ہر اک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے (غالب)

ذرہ وہ رازِ بیاباں ہے جو افشا نہ ہوا
دشتِ وحشت ہے وہ ذرہ جو بیاباں ہو جا (فانی)

تھا لطفِ جنوں دیدۂ خونناب فشاں سے
پھولوں سے بھرا دامنِ صحرا نظر آیا (اصغر)

جدید غزل

ابنائے درد کے دونوں طرف ہے دشتِ خوف
اب تو چارہ جان دینے کے سوا کچھ بھی نہیں (ظہیر نظر)

اس دشت میں قدموں کے نشاں ڈھونڈ رہے ہو
پیڑوں سے جہاں چھن کے ضیا تک نہیں آتی (شمیم جلالی)

ابھی مجھے اک دشتِ صدا کی ویرانی سے گزرنا ہے
ایک مسافت ختم ہوئی ہے ایک سفر ابھی کرنا ہے (منیر نیازی)

دشت کے لب پہ ہے اس قطرۂ نیساں کا مزہ
تو کہاں جان سکا میں نے تجھے کیا جانا (شاہدہ حسن)

روح کی پیاس بجھائے نہ بجھے گی کسی رنگ
مجھ کو اس دشت کی پہنائی میں اگنا ہی تھا (خلیل رام پوری)

ایسا کہاں ہے دشت کے دیوار و در بھی ہو
چاہا ہزار چھٹ نہ سکا گھر کسی طرح (شاذ تمکنت)

خموش بیٹھنا چاہوں تو دشت چھیڑتا ہے
یہاں بھی کوئی نکل آیا ہم سخن میرا (زیب غوری)

ساتھ ہے ایک دشتِ تنہائی
گھر سے نکلو کہ اپنے گھر میں رہو (وقار خلیل)

جائیں گے کبھی گلزاروں سے پھیلتے پھیلتے صحرا کی طرح (تابش صدیقی)
جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے (شکیب جلالی)

پتھر

قدیم غزل

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا (میر)
ہر ایک سنگ میں ہے شوخیٔ بتاں پنہاں خنک یہ سب ہیں پہ دل میں شرار رکھتے ہیں (درد)
جس سنگ پہ خونِ کوہ کن تھا وہ سنگ بھی تختۂ چمن تھا (مصحفی)
دل بہت سینے میں بیتاب ہے اس پر رکھتے صبر سے بھی کوئی بھاری سا جو پتھر ملتا (آتش)
ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور (غالب)
کوہ کن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسد سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا (غالب)
تا شریح کے سنگِ حوادث سے آئے کیا میری دعا بھی ٹھوکریں کھاتی ہے راہ میں (داغ)
نہ روکے طور تو ہم جائیں عرش سے اونچے ہماری راہ سے پتھر ذرا ہٹا دینا (ریاض)

جدید غزل

اور دنیا سے بھلائی کا صلہ کیا ملتا آئینہ میں نے دکھایا تھا کہ پتھر برسے (شکیب جلالی)
کچھ یادگارِ شہرِ ستمگر ہی لے چلیں آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں (ناصر کاظمی)
کیا پتھر کی بھاری سِل ہے ماضی کا اک اک لمحہ دیکھو دب کے رہ جاؤ اتنا بوجھ اٹھانے میں (مصحف اقبال توصیفی)
ہوں میں ہاتھ تراشے پتھروں کو چھوتا پھرتا ہوں نہ جانے اب کہاں میں کھو چکا ہوں اعتبار اپنا (زیب غوری)
اس کارگہِ رنگ میں ہم تنگ نہیں کیا جو سر پہ لگا ہے ابھی وہ سنگ نہیں کیا (باقی صدیقی)
کیوں ہاتھ میں تیرے مجھے پتھر نظر آیا دیوانہ اگر تھا تو میں دنیا کے لیے تھا (صمد نصاری)
تو صنم تھا آہٹ پا کے میری سنگ ہوا مگر میرا مرنا تجھ پہ منحصر تو نہ تھا (شمس الرحمٰن فاروقی)
صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے سکوتِ سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے (شہریار)

وہ جو ہے اونچی حویلی وہاں پتھر پھینکیں — وحشتِ دل کا ہو شاید یہی چارہ دیکھیں (گوپال متل)

اپنا شہکار ابھی اے مرے بت گر نہ بنا — دل دھڑکتا ہے مرا تو مجھے پتھر نہ بنا (مصحف اقبال توصیفی)

پتھر کہاں سے آ گئے لوگوں کے ہاتھ میں — موسم بہار کا تو بہت خوش گوار تھا (صلاح الدین ندیم)

پتھر سے وصال مانگتی ہوں — میں آدمیوں سے کٹ گئی ہوں (فہمیدہ ریاض)

سورج۔ دھوپ

قدیم غزل

ہر صبح آتا ہے تیری برابری کو — کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشید خاوری کو (آرزو)

ہے رنگ تماشائے جہاں صورتِ خورشید — جو صبح کو دیکھا وہ نظر شام نہ آیا (سودا)

ہر ہر ذرے میں مجھ کو ہی نظر آتا ہے — تم بھی ٹک دیکھو تو صاحب نظراں ہے کہ نہیں (سودا)

افسوس ہے کہ ہم تو رہے مستِ خوابِ صبح — اور آفتابِ حشر لبِ بام آ گیا (مصحفی)

جوں ذرہ نہیں ایک جگہ خاک بسر ہم — اے مہرِ جہاں تاب جدھر تو ہے ادھر ہم (شاہ نصیر)

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے — پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے (غالب)

بڑھائے حوصلے دریا دلی نے ساقی کی — ذرا سے جام میں سو بار آفتاب آیا (ثاقب لکھنوی)

نگاہِ برق نہیں، چہرہ آفتاب نہیں — وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں (جلیل مانکپوری)

کیا فیض بخشیاں ہیں رخِ بے نقاب کی — ذروں میں روح دوڑ گئی آفتاب کی (اصغر گونڈوی)

دھوپ میں غم کے عبث جی کو جلایا افسوس — پیو کے سائے میں آرام تھا مجھے معلوم نہ تھا (سراج)

کرن سورج کی نکلی جام سے سے — یہ کیسی دھوپ پھیلی چاندنی سے (ریاض)

جدید غزل

میں آفتاب نہیں ہوں جو صبح دم آؤں — اور آ کے روز تماشا نیا دکھاؤں میں (وزیر آغا)

ڈھل چکے کتنے ہی خورشید مگر آج بھی لوگ — اپنے سائے کے دوراہے پہ کھڑے ہوں جیسے (نقی علی خاں ثاقب)

فصلِ شب سے کوئی ہاتھ بڑھنے والا ہے — فضا کی جیب سے سورج نکالنے کے لیے (احسان دانش)

اس حادثے کو سُن کے کرے گا یقیں کوئی — سورج کو ایک جھونکا ہوا کا بجھا گیا (شہریار)

نہ بجھتے سورج نے لیا پھر یہ سنبھالا کیسا — اُڑتی چڑیوں کے پروں پر ہے اُجالا کیسا (زیب غوری)

کہیں سے آگیا اک ابر درمیاں ورنہ — مرے بدن میں یہ سورج اترنے والا تھا (بانی)

شاذ سورج بھی تماشائی ہوا آج کے دن — رخصتِ سایۂ دیوار ہے دیوار سے دیکھ (شاذ تمکنت)

کب تک پھرے گا شہر میں پرچھائیوں کے ساتھ — سورج کو اس گلی سے نکلتے ہوئے بھی دیکھ (ممتاز راشد)

میں تو سمجھ رہا تھا کہ مجھ پر ہے مہرباں — دیوار کی یہ چھاؤں تو سورج کے ساتھ تھی (حمایت علی شاعر)

جائیں گے کہاں سر پہ جب آجائے گا سورج — وہ لوگ جو دیوار کے سائے میں کھڑے ہیں (فخر زماں)

اپنے نصیب میں نہ ہوئی لذتِ سحر — جب سر پہ دھوپ آئی تو پھر جاگتا ہوا (شہزاد احمد)

گوری چٹی دھوپ نہ جوبن پہ اتر آئے — دن کے پیچھے کالی کالی رات لگی ہے (رشید افضل جعفری)

سائے میں بیٹھے ہوئے سوچتے ہیں — کون اس دھوپ میں چلتا ہوگا (باقی صدیقی)

پیچھے نہ بھاگ وقت کی اے ناشناس دھوپ — سایوں کے درمیان ہوں سایہ نہیں ہوں میں (عبید اللہ علیم)

اک نئی دھوپ میں پھر اپنا سفر جاری ہے — وہ گھنا سایہ فقط طفلِ تسلی نکلا (ساقی فاروقی)

دھوپ ہے جتنی تیز اتنے ہی — گہرے ہیں دیوار کے سائے (منظور احمد منظور)

اپنی تو خیر سائے کو کیوں کر بچائیے — اس بے پناہ دھوپ میں اک ہم سفر بھی ہے (اسلم زیدی)

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشاں کرے گی — کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ (اطہر نفیس)

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں — سایہ سایہ پکارتا ہوں (خلیل الرحمٰن اعظمی)

صد حیف کہ دیکھا ہے تجھے دھوپ سے بیکل — افسوس کہ ہم سایۂ دیوار نہیں تھے (رضی اختر شوق)

دھوپ کھڑکی میں ابھی اترے گی تھوڑی دیر میں — میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں (پرکاش فکری)

دیوار

قدیم غزل

خوش حال ان کا جن کو ہوی رخصتِ چمن — ہم جھانک جھانک رخنۂ دیوار رہ گئے (حاتم)

ہوگا کسی دیوار کے سائے میں پڑا میر — کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو (میر)

عشق میں عرضِ تمنا مانعِ دیدار ہے — میرا ہی دستِ دعا منہ پر مرے دیوار ہے (حافظ افضل حقانی)

ہائے اس کی در و دیوار سے باتیں کرنی — ہم تو اپنے دلِ بے تاب کے دیوانے تھے (مرزا رحیم الدین حیا)

دو قدم غربت میں گر سوئے وطن جاتا ہوں میں — پاؤں شل ہو جاتے ہیں دیوار بن جاتا ہوں میں (آتش)

سعی لا حاصل مداوائے مریضِ عشق ہے — تھامنا ممکن نہیں گرتی ہوی دیوار کا (آتش)

یہ اپنی چال ہے افتادگی سے اب کہ پہروں تک — نظر آیا جہاں پر سائے دیوار بیٹھے ہیں (انشا)

شوریدگی کے ہاتھ سے ہے سر وبالِ دوش — صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں (غالب)

دیوار بارِ منتِ مزدور سے ہے خم — اے خانماں خراب نہ احساں اٹھائیے (غالب)

جدید غزل

دل کی دیوار گر گئی شاید — اپنی آواز کان میں آئی (باقی صدیقی)

فرصتِ شوق بن گئی دیوار — اب کہیں بھاگنے کا رستہ نہیں (ناصر کاظمی)

دفعتاً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی — اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی (باقی صدیقی)

رقصاں ہے منڈیر پر کبوتر — دیوار سی گر رہی ہے دل پر (زہیر کنجاہی)

اس طرح شب گئے ٹوٹی ہے امید — کوئی دیوار گری ہو جیسے (باقی)

لوگ یوں بچ کے گزر جاتے ہیں — جیسے گرتی ہوی دیوار ہوں میں (رشید احمد شوق)

مٹی پہ کوئی نقش بھی ابھرا نہ رہے گا
گر جائے گی دیوار تو سایہ نہ رہے گا (نذیر قیصر)

منزل مری حیات کے اس پار ہی تو تھی
سائے کو کاٹتی ہوئی دیوار ہی تو تھی (آزاد گلاٹی)

پڑھتے پڑھتے تھک گئے سب لوگ تحریریں مری
لکھتے لکھتے شہر کی دیوار کالی ہو گئی (اقبال ساجد)

بیٹھی تھی یہ دنیا آنکھیں بند کئے
دیواروں کا لکھا ہوا تو نے ہی دیکھا (عالم تاب تشنہ)

خود سے بھی توڑ چکا ہوں میں تعلق اپنا
اب مری راہ میں حائل کوئی دیوار نہیں (شفق حجرا)

یاد ہیں اپنے شہر کی اہلِ سفر کے ساتھ
صحرا میں لوگ آئے ہیں دیوار و در کے ساتھ (شکیب جلالی)

روٹھ کر گھر سے گیا تو کتنی بار
کیا در و دیوار نے پیچھا کیا (وزیر آغا)

کیسے وہ بستیاں آباد کریں گے جن سے
در و دیوار کی عزت نہیں کی جا سکتی (جمال احسانی)

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیا رونے کا (شہریار)

دم بھر کی خوشی باعثِ آزار بھی ہوگی
اس راہ میں سایہ ہے تو دیوار بھی ہوگی (رشید قیصرانی)

آج تک گم سم کھڑی ہیں شہر میں
جانے دیواروں سے تم کیا کہہ گئے (غلام جیلانی اصغر)

خستہ دیوار کے سائے میں گھٹا سے ڈرنا
منہ تھم جائے تو پھر سیلِ ہوا سے ڈرنا (زیب غوری)

سایہ

قدیم غزل

کسی کا کب کوئی روزِ سیہ میں ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے (ناسخ)

دھوپ میں سایۂ دیوار نے سونے نہ دیا
خاک پر سنگِ درِ یار نے سونے نہ دیا (آتش)

کوچۂ یار میں سایہ کی طرح رہتا ہوں
در کے نزدیک کبھی ہوں کبھی دیوار کے پاس (آتش)

آرزوئے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا — کیا کروں گر سایۂ دیوار سیلابی کرے (غالب)

سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی — ہر قدم سائے کو میں اپنا شبستاں سمجھا (غالب)

جب میں چلوں تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے — جب تم چلو زمین چلے آسماں چلے (جلیل)

جدید غزل

ہاتھ میرا اے میری پرچھائیں تو ہی تھام لے — ایک مدت سے مجھے تو سوجھتا کچھ بھی نہیں (ظہور نظر)

سفر یہ ختم ہو جاتے نہیں ایسا نہیں ہو گا — بہت ہو گا تو ان اشجار کا سایہ نہیں ہو گا (شہریار)

ان گنت روپ ہیں دامانِ نظر میں لیکن — ایک پرچھائیں ہر اک روپ میں لہرائی ہے (عزیز تمنائی)

وہ سایہ روز اندھیرے میں ڈھونڈتا ہے مجھے — جو روشنی میں مرے ساتھ ساتھ آتا ہے (علی احمد جلیلی)

اپنے ہی سائے میں تھا میں شاید چھپا ہوا — جب خود ہی ہٹ گیا تو کہیں راستہ ملا (فارغ بخاری)

کچھ اپنے عقائد بھی کمزور تھے — لرزتے ہوئے تھے سائے بھی دیوار پر (عادل منصوری)

آ گیا ہو نہ کوئی بھیس بدل کر دیکھو — دو قدم سائے کے ہمراہ بھی چل کر دیکھو (محمود سعیدی)

جہاں میں جسم تھا تو نے وہاں تو ساتھ دیا — وہاں بھی آ کہ جہاں میں تمام سایہ ہوں (محمود شام)

دن، جس کے لیے رات بڑے کرب سے کاٹی — سایوں کے تعاقب میں گزر جائے گا آخر (خالد شیرازی)

وہاں بھی سایۂ دیوار اس کا یاد رہا — خود اپنا سایہ جہاں ساتھ چھوڑ جاتا ہے (مشفق خواجہ)

بچا کے اپنے سائے کو کہاں رکھوں — کہ شب تو ہر طرف کو پھیلتی جائے (چندر پرکاش شاد)

احتیاطاً دیکھتا چل اپنے سائے کی طرف — اس طرح شاید تجھے احساسِ تنہائی نہ ہو (سلیم شاہد)

جلتے صحراؤں میں پھیلا ہوتا — کاش میں پیڑوں کا سایہ ہوتا (شکیب جلالی)

قربتیں ریت کی دیوار ہیں گر جائیں گی — مجھ کو خود اپنے ہی سائے میں ٹھہر جانا ہے (نصیر ترابی)

آج جب سامنے آیا تو وہ ملزم سا لگا — عمر بھر خوف سے جو سایوں میں روپوش رہا (اسلم عمادی)

یہ بے در و دیوار سا سایہ بھی عجب ہے — یوں بے چین سے بیٹھا ہوں کہ جیسے مرا گھر ہو (اختر ہوشیار پوری)

سفر کی کھوئی ہوئی لذتوں کا ذکر نہ کر   فضا پہ چھائی ہوئی بے دلی کا سایہ دیکھ

(شمیم حنفی)

اجڑا ہوا مکان ہے دستک نہ دیجئے   سایہ کوئی کہیں سے نکل کر لپٹ نہ جائے

(ظفر غوری)

رات آئی اور آ کے مجھ کو تنہا کر گئی   کم سے کم دن تھا تو میرے ساتھ اک سایہ تو تھا

(حسن کمال)

سفر اور متعلقات

قدیم غزل

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت   اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

(میر)

ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ   دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

(سودا)

اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیٹھ رہ   جوں شعلہ یاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

(درد)

دیکھیے واماندگی اب کیا دکھائے   قافلہ یاروں کا سفر کر گیا

(سودا)

رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں   کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

(میر)

یو چھ مت قافلۂ عشق کدھر جاتا ہے   راہ رو آپ سے اس رہ میں گزر جاتا ہے

(درد)

حسرت پہ اس مسافرِ بے کس کی روئیے — جو رہ گیا ہو بیٹھ کے منزل کے سامنے

(مصحفی)

در و دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں — رخصت اے اہلِ وطن ہم تو سفر کرتے ہیں

(واجد علی شاہ اختر)

رفتگاں میں جہاں کے ہم بھی ہیں — ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں

(میر)

ایک اُداسی کارواں پر چھا گئی اے ساربان — ٹک خبر لیجو کہیں لیلیٰ کی یہ منزل نہ ہو

(انشا)

رہ جانا پیچھے جسم کا جاں سے عجب نہیں — کس کارواں کی گردِ پسِ کارواں نہیں

(آتش)

رہا کچھ اسرا رستے میں منزل تک پہنچنے کا — نظر آتی رہی جب تک کہ گردِ کارواں مجھ کو

(مصحفی)

نہیں ہے عشق کی سرگشتگی میں ساتھ ضرور — ہمیں تو خاک اڑاتی ہے کارواں نہ سہی

(ذکی دہلوی)

منزل پہ لے کے بیٹھ گیا ہوں ہجومِ یاس — تھکتے نہ ہم تھکائے ہوئے کارواں کے ہیں

(جلال لکھنوی)

ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ — ہنوز محملِ حسرت بدوشِ خود رائی

(غالب)

دھواں سا جب نظر آیا سوادِ منزل کا — نگاہِ شوق سے آگے تھا کارواں دل کا

(یگانہ)

اثر منزلِ مقصود نہیں دنیا میں — راہ میں قافلۂ ریگِ رواں ہے کہ جو تھا

(آتش)

نہیں معلوم راہِ شوق میں ہے بھی کوئی منزل
جہاں تھک کر نظر ٹھہرے وہیں معلوم ہوتی ہے (فانی)

سرِ منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کے اس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا (فانی)

فریب کھاتا ہے ہر ہر قدم پہ منزل کا
وہ کیا کرے کہ نہ دیکھا ہو جس نے منزل کو (درخشت)

تنہا روی قبول نہیں دردِ سر قبول
خاموش ہو جرس تو رہیں کارواں میں ہم (میر صدرالدین صدر)

ٹک تو اونچی ہو اے صدائے جرس
دشت میں کب تلک کوئی بھٹکے (میر حسن)

یارانِ تیز گام نے منزل کو جا لیا
ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے (حالی)

جرس نے مژدۂ منزل سنا کے چونکایا
نکل چلا تھا دبے پاؤں کارواں اپنا (یگانہ)

جدید غزل

وفائے عہد ہے یہ پاشکستگی تو نہیں
ٹھہر گیا کہ مرے ہم سفر نہیں آئے (حفیظ ہوشیارپوری)

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا کیا ہے میرا، اپنا پرایا بھول گیا (میرا جی)

یوں خود فریبیوں میں سفر ہو رہا ہے طے
بیٹھے ہیں پل پہ اور نظر ہے بہاؤ پر (احسان دانش)

اتر کے ناؤ سے بھی کب سفر تمام ہوا
زمیں پہ پاؤں دھرا تو زمین چلنے لگی (شکیب جلالی)

یوں کس طرح کٹے گا کڑی دھوپ میں سفر
سر پر خیالِ یار کی چادر ہی لے چلیں (ناصر کاظمی)

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے (منیر نیازی)

گریزاں ہے ہر منظرِ جسم و جاں
کوئی شے ہے اندر سفر میں بہت (جاوید شاہین)

یہ کون پھر سے انہیں راستوں پہ چھوڑ گیا
ابھی ابھی تو عذابِ سفر سے نکلا تھا (احمد فراز)

تھکن بہت تھی مگر سایۂ شجر میں جمال
میں بیٹھتا تو مرا ہم سفر چلا جاتا (جمال احسانی)

جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اداسی ہے
سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی (شہریار)

طلسمِ خوابِ زلیخا و دامِ بردہ فروش
ہزار طرح کے قصے سفر میں ہوتے ہیں (حامد عزیز مدنی)

منزل ہے نہ کوئی جادہ پھر بھی
آشوبِ سفر میں مبتلا ہوں (گوپال متل)

ہمارے سر میں بھی کچھ منزلوں کی خاک اڑی
ہمارے پاؤں میں بھی سلسلے سفر کے ہیں (ظفر اقبال)

اک مسافت کہ طے نہیں ہوتی / منزلوں منزلوں سفر ہے یہاں (آصف جمال)

خود اپنی ہم سفری سے بھی ہو گئے محروم / کہ آرزو تھی تجھے ساتھ لے کے چلنے کی (ریاض مجید)

ٹوٹنا تھا کچھ عجب کہ سفر پہلے قدم پر / مڑ گئی تھی آنکھ ہنستا کھیلتا گھر سامنے تھا (بانی)

مجھے خبر تھی مرا انتظار گھر میں رہا / یہ حادثہ تھا کہ میں عمر بھر سفر میں رہا (ساقی فاروقی)

کٹے تو کیسے یہ اندھی رفاقتوں کا سفر / نہ کوئی چہرہ نہ منظر دکھائی دیتا ہے (زبیر رضوی)

بچا کے در پئے آزار چشم تر ہے بہت / پلٹ کے آؤں گا میں گرچہ یہ سفر ہے بہت (توصیف تبسم)

لوگ آغازِ سفر کی لذتوں سے چور تھے / میں فسردہ تھا مجھے انجام بھی معلوم تھا ([illegible] غزنوی)

عمر بھر پانا ہے اس کو پا کے کھونا ہے یوں ہی / ہر سفر کے بعد اک لمبا سفر رہ جائے گا (سلطان اختر)

میں سو رہا تھا کسی یاد کے شبستاں میں / جگا کے چھوڑ گئے قافلے سحر کے مجھے (ناصر کاظمی)

رکے ہوئے ہیں کئی کارواں لبِ دریا / کہ جیسے آگے کوئی راستہ نکالے گا (غلام مرتضیٰ راہی)

وہ قافلے جو کہیں دشتِ شب میں دفن ہوئے / سحر ہوئی بھی تو آوازہ جرس میں رہے (علی الدین نوید)

منزلِ صبح آ گئی شاید / راستے ہر طرف کو جانے لگے (محبوب خزاں)

منزل پہ پہنچ کر مجھے ہوتا ہے یہ محسوس / گویا میں کبھی شوق کی راہوں میں نہیں تھا (تابش دہلوی)

بس ایک رات ٹھہرنا ہے کیا گلہ کیجیے / مسافروں کو غنیمت ہے یہ سرائے بہت (شکیب جلالی)

مہمان ہیں ہم مہمان سرا ہے یہ نگری / مہمانوں کو مہمان سرا کچھ کہتی ہے (ناصر کاظمی)

مندرجہ بالا انتخاب اشعار کے مطالعے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جدید شاعروں نے غزل کے مانوس استعاروں کو کس طرح روایتی تلازموں اور تشبیہی علاقوں کے شکنجے سے نکال کر انھیں نئی زندگی اور تازگی بخشی ہے۔ نئے تلازموں اور لسانی انسلاکات کی وجہ سے روایتی غزل کے مقابلے میں جدید غزل کی فضا بہت کچھ بدلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

جدید غزل کی لفظیات کا ایک میلان فارسی اور عربی الفاظ کے مقابلے میں ان کے ہندی مرادفات کو ترجیح دیتا ہے جس میں روایت سے انحراف کی خواہش کے ساتھ بول چال کی زبان کو ذریعۂ اظہار بنا کر اس تمدنی، جذباتی اور فکری ماحول

کا عکاس بھی مقصود ہے جس میں ہم سانس لے رہے ہیں۔ شجر، برگ، گل، سنگ، کوہ، دشت، آب اور طائر کے بجائے جب ہم درخت، پتا، پھول، پتھر، پہاڑ، جنگل، پانی اور پرند بولتے اور سنتے ہیں تو اپنی دھرتی اور اپنے کلچر سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ ماضی سے حال میں پہنچ جاتے ہیں

عام بول چال کی زبان اور انگریزی کے دخیل الفاظ کا سنجیدہ استعمال جدید غزل سے مخصوص ہے۔ یہ الفاظ ہماری زبان کا جزو بن گئے ہیں اور اب غزل کے لیے بھی شجر ممنوعہ نہیں رہے بعض شعرا نے انھیں اس مہارت کے ساتھ برتا ہے کہ ان میں استعارے اور علامت کی آن بان پیدا ہو گئی ہے:

کمرے میں سگرٹ کا دھواں کچھ ٹوٹے جام شکستہ بوتل
باہر شب کا پھیلا جادو سناٹوں میں ٹوٹا چاند (شکیل مظہری)

ہر دریچے سے تری یاد نے پہلو بدلے
بس کی کھڑکی سے بدلتے رہیں منظر جیسے (راشد آذر)

مقصد ہے زندگی کا اگر کچھ تو بس یہی
سگرٹ کا کش لگا کے دھواں اس کا دیکھنا (احمد مشتاق)

سکڑی سمٹی روحیں لیکن جسم ہیں دوہرے تہرے
رستوراں میں سجے ہوئے ہیں کیسے کیسے چہرے (احمد ندیم قاسمی)

لمبی سڑک پہ دور تلک کوئی بھی نہ تھا
پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا (محمد علوی)

خواہشوں کی تیز رفتاروں کے بیچ
میں کھڑا تھا بھاگتی کاروں کے بیچ (مصحف اقبال توصیفی)

آخر میں جدید غزل کی اس لفظیات کے چند نمونے ملاحظہ کیجئے جنھیں قدیم شعرا نے کم کم ہی استعمال کیا ہے اور جو کسی حد تک جدید غزل کا شناخت نامہ سمجھے جا سکتے ہیں:

اجنبی

اجنبی بن کے جی رہا ہوں میں
لوگ مانوس ہوتے جاتے ہیں (شکیب جلالی)

گئے دنوں کا سراغ لے کر کہاں سے آیا کدھر گیا وہ
عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ (ناصر کاظمی)

آسیب

رقص آسیب کا جاری ہے میرے شہروں میں
کس کو درکار ہے کس شخص کا سر اب کے برس (ارشاد ارشی)

پتے گرے تو اور بھی آسیب بن گئے
وہ شور ہے کہ خود سے بھی سہما ہوا ہوں میں (افضل منہاس)

اترا ہوا ہوں دیا لے کے نہاں خانۂ جاں میں
سوئے ہوئے آسیب جگانے میں لگا ہوں (اکبر حمیدی)

اڑان

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی

(. بانی .)

سوچتا رہتا ہوں میں تیری اڑانیں دیکھ کر
یہ ہوا کا زور ہے یا تیرے بال و پر کا ہے (سلیم احمد)

وہ طائرِ نگاہ بھی سفر میں ساتھ ہے مرے
کہ جس کا ذکر تک ابھی کسی اڑان میں نہیں (غلام حسین ساجد)

تری اڑان میں شامل ہے تربیت میری
مجھے نہ بھول کہ میں تیرے بال و پر میں ہوں (سلیم بے تاب)

برف

برف چپ چاپ گری ہوگی سرِ منزلِ شب
صبح کی آنکھ میں افسانے کہاں سے آئے (شاہین)

لپکتا رہتا ہے شعلہ سا مجھ میں ہر لمحہ
ہے اب تو برف کا موسم ہی سازگار مجھے (عبداللہ کمال)

ہم جسم سے ہٹا نہ سکے کاہلی کی برف
جس کی تہوں میں خواب بڑے تابناک تھے (بانی)

بکھر

مجھ کو ان دیکھی زمیں کے دیکھنے کا شوق ہے
میں ہواؤں کی امانت ہوں بکھرنے دے مجھے (ریاض مجید)

لوگ ہی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں کہ میں
ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں (ظفر اقبال)

آنکھ کھلتے ہی ہر اک لمحے میں میرا عکس تھا
میں بکھر جاتا ہوں اس کھڑکی کے باہر دیکھ کر (سردار صہبائی)

بے حسی

وہ بے حسی ہے مسلسل شکست دل سے منیر
کوئی بچھڑ کے چلا جائے غم نہیں ہوتا (منیر نیازی)

نقش جاں میں بے حسی کا رنگ بھر جاؤں گا میں
زندگی کیا تیری خاطر یہ بھی کر جاؤں گا میں (مخمور سعیدی)

پیاس

میں اپنی پیاس کے ہمراہ مشکیزہ اٹھائے
کہ ان سراب لوگوں میں کوئی پیاسا ملے گا (ثروت حسین)

پیاس کی باتیں کہتے سنتے کتنے موسم آئے گئے
کوئی سبیلِ کوہ کنی بھی کب تک ذکرِ قحط آب (افتخار عارف)

پرند

پیڑ پر بیٹھے پرندوں پر گماں پتوں کا تھا
دم زدن میں آنکھ سے اوجھل وہ منظر ہو گیا (پرکاش فکری)

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا لہو بدن کا رواں مشتِ پر میں تھا (وزیر آغا)

فضا میں دور تک اڑتے ہوئے پرندے ہیں
چھپا ہوا ہیں کہیں ان کے بال و پر میں ہوں (محمد علوی)

کسی پرندے کی واپسی کا سفر مری خاک میں ملے گا
میں چپ رہوں گا شجر کی صورت شجر مری خاک میں ملے گا (احمد ظفر)

تالاب

پھر ہوا ایک بھٹکی ہوی روح کی طرح آہستہ رو
آئی یادوں کے تالاب میں درد کی کنکری پھینکنے (ظفر اقبال)

اکیلا چاند آئینے کو ترسے
بھرے تالاب میں کائی پڑی ہے (شاہین غازی پوری)

تتلی

آگیا میں کسی تتلی کے تعاقب میں کہاں
مجھ کو ماضی کی صدا بن کے بکھر جانے دے (مصحف اقبال توصیفی)

تتلیوں کی جستجو میں گھر سے نکلا تھا مگر
جھاڑیوں میں اُڑ رہی تھیں سنسناتی گولیاں (اسلم کولسری)

تنہا۔تنہائی

میں کیوں پھرتا ہوں تنہا مارا مارا
یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے (ناصر کاظمی)

میں سرائے کے نگہبان کی طرح تنہا ہوں
ہائے وہ لوگ کہ جو آئے تھے جانے کے لیے (شاذ تمکنت)

دیکھیں کیا کر رہی ہے تنہائی
آج اپنے ہی گھر پہ دستک دیں (مصحف اقبال توصیفی)

محفلوں میں ہم رفیق و رازداں سمجھے گئے
گھر کے آنگن میں مگر تنہائیاں بوتے رہے (زبیر رضوی)

تنہائی کی قبر سے اٹھ کر سڑکوں پر کھو جاتا ہوں
چہروں کے گہرے ساگر میں مردہ آنکھیں پھینک آیا ہوں (یوسف اعظمی)

کیسا عالم ہے کہ تنہائی بھی
درودیوار سے ٹکراتی ہے (قمر جمیل)

جزیرہ

تعلقات کے اس بے کراں سمندر میں
میں ایک پل کا جزیرہ ہوں بھول جا مجھ کو (عزیز قیسی)

دور افتادہ جزیرہ ہی نکل آئے کوئی
اس کی آنکھوں کے سمندر میں اتر کر دیکھیں (عتیق اللہ)

سمندروں میں جزیرے پناہ دیتے ہیں
مگر یہ خاک کسی ارضِ بے اماں کی ہے (سلیم کوثر)

چہرہ - بے چہرہ

ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب
یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا (شہزاد احمد)

بے چہرہ منظروں کو بھی کچھ خدوخال دے
اس تیز روشنی میں اندھیرا اچھال دے (مظہر امام)

میں ہر اک حال میں تھا گردشِ دوراں کا امیں
جس نے دنیا نہیں دیکھی مرا چہرہ دیکھے (اختر امام رضوی)

حادثہ

ستارے ٹوٹ کے تاریکیاں بکھیر گئے
یہ حادثہ بھی سفر میں ہزار بار ہوا (کمار پاشی)

منسوب جس سے ہو نہ سکا کوئی حادثہ
گم ہو کے رہ گیا ہے وہ لمحہ یہیں کہیں (بانی)

خاموشی۔ سکوت۔ سناٹا

مرا یہ حشر بھی ہونا تھا اک دن
کبھی اک چیخ تھا اب خامشی ہوں (سلیمان اریب)

اندھیری آنکھ نوائے چراغ سن نہ سکی
سکوتِ سرد کو اب برق جیسی چشمک دو (شمس الرحمٰن فاروقی)

اتنا مانوس ہوں سناٹے سے
کوئی بولے تو برا لگتا ہے (احمد ندیم قاسمی)

زنگ آلود گھر کا سناٹا
اور میں چیختی صدا کی طرح (وزیر آغا)

خلا

میں جو چمکوں تو سرو برگ سیاہی چمکے
سبز کراں اندھے خلاؤں میں بسایا ہے مجھے (شمس الرحمٰن فاروقی)

اس خلا میں تو زمیں ٹوٹ کے یاد آتی ہے
کوئی قلزم ہو کہ دلدل ہو اتر جائیں کہیں (احمد فراز)

شمع روشن ہو تو اجڑے ہوئے گھر سے خوف آئے
شمع بجھ جائے تو تاریک خلا سے ڈرنا (زیب غوری)

خیمہ

جھیلوں کے آس پاس تھے خیمے سکوت کے
ہنگامۂ حیات تو آبِ رواں میں تھا (حسن نعیم)

میں ترے بعد پھر اے گم شدگی
خیمۂ گردِ سفر سے نکلا (بانی)

حدِّ افق پہ شام تھی خیمے میں منتظر
آنسو کا اک پہاڑ سا حائل نظر میں تھا (وزیر آغا)

دروازہ

نام لے کر کبھی ہم کو بھی پکارے کوئی
اپنا دروازہ کسی روز تو کھولیں ہم بھی (کرار نوری)

بیت چکا ہو گا یہ خوابوں کا موسم
بند ملے گا نیند کا دروازہ اک دن (ساقی فاروقی)

خود تم نے دروازے بند رکھے ورنہ
میں اک تازہ ہوا کا جھونکا لایا تھا (آزاد گلاٹی)

دروازہ کھلا ہے کہ کہیں لوٹ نہ جائے
اور اس کے لیے جو کبھی آیا نہ گیا ہو (اطہر نفیس)

دریچہ۔کھڑکی

رات ماضی کے دریچوں سے ہوا آئی تھی
دل کی دیوار پہ لرزاں رہے سائے کتنے (احسن رضوی)

کوٹھے اجاڑ، کھڑکیاں چپ، راستے اداس
جاتے ہی ان کے کچھ نہ رہا زندگی کے پاس (شہرت بخاری)

دستک

آئے گی ہر طرف سے ہوا دستکیں لیے
اونچا مکاں بنا کے بہت کھڑکیاں نہ رکھ (پریم کمار نظر)

وہ کون تھا جو خیالوں میں دے گیا دستک
یہ کس کو ڈھونڈ رہا ہوں میں اپنے سائے میں (نقی علی خاں ثاقب)

دہلیز

رات کی پرچھائیاں بھی گھر کے اندر بند ہیں
شام کی دہلیز پر سورج کا نقشِ پا بھی ہے (اختر ہوشیارپوری)

دھوپ دہلیز سے لوٹے گی دعائیں لے کر
بند کھڑکی کو صدا دیں گے سمندر سارے (جاوید نبیل)

مجھے پتہ تھا اک دن لوٹ کے آئے گا
کیوں دہلیز پہ رک سا گیا ہے اندر (بانی)

دھند۔دھندلکا
یہ دھندلکا سا جو ہے اس کو غنیمت جانو
دیکھنا پھر کوئی صورت نہ سجھائی دے گی (انور مسعود)

مرے حدود میں ہے میرے آس پاس کی دھند
رہا یہ شہر تو اس کا نہیں اجارہ مجھے (ظفر اقبال)

دھواں
شفق جو روئے سحر پر گلال ملنے لگی
یہ بستیوں کی فضا کیوں دھواں اگلنے لگی (شکیب جلالی)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے (احمد مشتاق)

دھیان
اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم وراہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں (ساقی فاروقی)

دھیان کے گونگے سفر سے بھی نکل جاؤں مگر
راستہ روکے کھڑا ہے سانس کی سرحد مرا (نثار ناسک)

رنگ
کبھی دھنک سی اترتی تھی ان نگاہوں میں
وہ شوخ رنگ بھی دھیمے پڑے نگاہوں میں (فہمیدہ ریاض)

رنگ رسوا ہو گئے تو آہٹیں مرجائیں گی
چاہتیں زندہ رہیں گی چاہتیں مرجائیں گی (افضل منہاس)

کیا رنگ تھے لہرائے جو بے راہ روی میں
کیا نور تھا جو شمعِ ہدایت میں نہیں تھا (ظفر اقبال)

ریت۔ ریگ
تو ہی برہنہ پا نہیں اس جلتی ریت پر
تلووں میں جو ہوا کے ہیں وہ آبلے بھی دیکھ (شکیب جلالی)

کھلے تھے ریگِ رواں میں بھی بادباں اپنے
کٹی ہے عمر سرابوں کی راہ چلتے ہوئے (منصور سبزواری)

سراب
تمام عمر کٹے گی یوں ہی سرابوں میں
وہ سامنے بھی نہ ہوگا نظر بھی آئے گا (افتخار نسیم)

پھر چھوڑ دیں گے یہ بھی تعاقب سراب کا
تشنہ لبوں کو کوئی سمندر نظر تو آئے (شہریار)

گزری ہے مری عمر سرابوں کے سفر میں
اے ریگِ رواں اب کسی چشمے کا پتہ دے (سرمد صہبائی)

سیڑھی۔ زینہ
دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے (ناصر کاظمی)

کس سے طے ہو نہیں پاتا مرے گھر کا زینہ
کس کے آنے کی یہ ہر لحظہ صدا سی آئے (من موہن تلخ)

تو نہ اب آئے تو کیا آج تلک آتی ہے
سیڑھیوں سے ترے قدموں کی صدا رات گئے (جان نثار اختر)

طلسم

اپنی صدا کی گونج ہی تجھ کو ڈرا نہ دے
اے دل طلسم گنبدِ شب میں صدا نہ دے (اسلم انصاری)

کیسے کیسے اسم طلسم اس کے پاس
اڑن کھٹولے کی پریاں مہماں اس کی (محمد اظہار الحق)

فاصلہ

میں رک گیا تو سبھی فاصلے سمٹنے لگے
تمام دوریاں قائم تھیں میرے چلنے تک (سلطان اختر)

فاصلے اس طرح سمٹے ہیں نئی دنیا میں
اپنے لوگوں سے ہر اک شخص جدا ہوتا ہے (صغیر ملال)

فصل

سروں کا یہ لگان اب کے فصل کون لے گیا
یہ کس کی کھیتیاں تھیں اور کس کو سونپ دی گئیں (عشرت آفریں)

کاٹ آگہیوں کی فصل مگر
ذہن میں کچھ نئے سوال اگا (صادق)

جو فصل ابھی کٹی نہیں ہے
میں اس کا لگان دے رہا ہوں (سلیم)

زمیں سے پوچھیں گے اس کی بساطِ آرائش
ہوا پہ قامتِ فصلِ قیام لکھیں گے (کشور ناہید)

محرومیوں کی فصل تھی گل کی تلاش میں
دھوکا ہر ایک شاخ پہ دستِ دعا کا تھا (محسن بھوپالی)

فصیل

کیا کہیے کہ اب اس کی صدا تک نہیں آتی
اونچی ہوں فصیلیں تو ہوا تک نہیں آتی (شکیب جلالی)

ہوا کی سخت فصیلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا (ظفر اقبال)

کمرہ

مرے کمرے میں جیسے میں نہیں ہوں
نہ جانے دوسرے کمرے میں کیا ہے (محمد علوی)

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا (عادل منصوری)

دھوپ کھڑکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں (پرکاش فکری)

گاؤں

دھواں دھواں سی ہے کھیتوں کی چاندنی باقیؔ
کہ آگ شہر کی اب آ گئی ہے گاؤں میں (باقی صدیقی)

رات میں دل کو کیا سوجھی ہے اس کے گاؤں کو چلنے کی
جنگل میں چیتے رہتے ہیں راہ میں ندی نالے ہیں (عمیق حنفی)

لفظ

دل میں جو کچھ ہے زباں کا ذائقہ بنتا نہیں
لفظ چہرہ ڈھانپ لیتے ہیں معانی دیکھ کر (شہزاد احمد)

کل ملوں گا میں کسی بوسیدہ کتبے میں اسیر
کل مجھے لفظوں کی زنجیروں میں باندھا جائے گا (عبدالرحیم نشتر)

ہم بولتے رہے تو رہے لفظ سنگِ راہ
چپ ہو گئے تو منزلِ الہام آ گئی (صابر وسیم)

لپکا مرے خیال کا کوندا کچھ اس طرح
چاروں طرف جو لفظ پڑے تھے پگھل گئے (کمار پاشی)

لمحہ

اک لمحہ لاکھ زمانوں کا وہ مسکن ہے ویرانوں کا
اک عہد بکھرتے لمحوں کا اور ہم سب ان میں بہتے ہیں (اجمل نیازی)

گزرتے لمحوں سے نقش کیا اپنے اپنے پوچھیں
ان آئینوں میں ہر ایک تصویر ایک جیسی (جمیل الدین عالی)

لمس

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے یوں پگھل رہی ہوں (فہمیدہ ریاض)

کھلتا ہے ہر اک غنچۂ نو جوشِ نمو سے
یہ سچ ہے مگر لمسِ ہوا بھی ہے کوئی چیز (ساحر لدھیانوی)

لمس آہٹ کے ہواؤں کے نشاں کچھ بھی نہیں
خواب ہی خواب ہے یہ شہر یہاں کچھ بھی نہیں (شاہدہ حسن)

منظر

خواب میں جو کچھ نظر آئے غنیمت جان لو
جاگنے کے بعد یہ منظر کہاں رہ جائیں گے (سلیم شاہد)

مقامِ گریہ ہے آگے درِ تسلی تھا
حریمِ ہُو میں سکوت و صدا کا منظر تھا (ذوالفقار احمد تابش)

رفتہ رفتہ شام کے سائے گہرے ہوتے جاتے ہیں
دھیرے دھیرے سارا منظر ڈوب رہا ہے میرے ساتھ (زیب غوری)

طلوعِ صبح کا منظر عجیب ہے کتنا
مرا خیال ہے میں پہلی بار جاگا ہوں (راج نرائن راز)

موسم

اب یہ موسم مری پہچان طلب کرتے ہیں
میں جب آیا تھا یہاں تازہ ہوا لایا تھا (سلیم کوثر)

خبر بھی ہے تجھے موسم بدلتے رہتے ہیں
چمن میں صرف بہاروں کا انتظار نہ کر (صلاح الدین پرویز)

چال تھی کتنی تیز بدلتے موسم کی
کتنے ہی لمحوں کو سسکتا چھوڑ گیا (محمود شام)

کچھ یادگار اپنی مگر چھوڑ کر گئیں
جاتی رتوں کا حال دلوں کی لگن سا ہے (ادا جعفری)

دُور تک پھیلا ہوا اک واہمہ رہ جائے گا
وہم - واہمہ تو نہیں ہوگا تو ان آنکھوں میں کیا رہ جائے گا (سلیم کوثر)

خوف دشمن کی طرح میرے تعاقب میں بھی تھا
خنجرِ وہم کے میں لے بھی سبھی وار بہت (صدیق افغانی)

کچھ نہیں ہے ذہن میں تو وہم کی شکلیں بنا
روشنی ہوگی اگر سائے نظر آنے لگے (اقبال ساجد)

حسرت کی غزل گوئی کے چند پہلو

حسرت کی فن کارانہ حیثیت کو متعین کرتے ہوئے شاید ہم انہیں اردو کے عظیم شاعروں میں جگہ نہ دے پائیں پھر بھی ان کے اسلوب کی محدود لیکن منفرد دل کشی اور اردو غزل کو ایک نئی جہت دینے اور اس کے احیا کے سلسلے میں حسرت کی خدمات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اردو غزل کو حسرت کی جو کچھ دین رہی ہے اسے جاننے کے لیے حسرت کی تخلیقی رویے کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ شاعری حسرت کے لیے وسیلۂ اظہار ہونے کے علاوہ پیرایۂ اظہار سے لطف اندوز ہونے کا ایک ذریعہ بھی تھی۔ ان کے کلام کا ایک معتد بہ حصہ سخن سے زیادہ 'مشقِ سخن' کی ذیل میں آتا ہے۔ ان کی بہت سی غزلیں قیدِ فرنگ کے زمانے کی تصنیف ہیں۔ حسرت نے اپنے دیوان کا حصۂ ہفتم ایامِ قید میں صرف گیارہ دن میں مرتب کیا تھا۔ ایک دن میں وہ چار پانچ غزلیں کہہ لیا کرتے تھے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ ایک ہی ساتھ کئی زمینوں میں انھوں نے غزلیں کہنا شروع کیں اور تین چار دن میں انھیں مکمل کر لیا۔ دیوان کی تکمیل کے لیے وہ حروفِ ابجد میں سے ہر حرف پر ختم ہونے والی ردیف یا قافیے (اگر غزل غیر مردف ہو) میں غزل کہنے کی کوشش کرتے۔ حسرت کو نئی زمینیں اختراع کرنے اور مشکل ردیف و قوافی باندھنے کا شوق تھا اور صنعت نگاری سے بھی دلچسپی تھی۔ حسرت نے اپنی پرگوئی اور کمالِ فن کا اظہار جس طرح کیا ہے اس کا

نمونہ یہ اشعار ہیں:

فرقت میں تیری ہیچ ہے شانِ شبِ برات
اک آگ سی لگی ہے بجانِ شبِ برات

کیوں نہ مقبول ہو دعائے خلوص
کہ اثر خود ہے خاکِ پائے خلوص

کچھ نہ ابدال سے پہنچا ہے نہ اوتار سے فیض
جس کو پہنچا ہے سو پہنچا ہے تری یاد سے فیض

سرورِ دلِ عاشقاں ماہِ خوبی
شہنشاہِ خوباں ہے وہ شاہِ خوبی

امید انتظار سے ہرگز نہ آئے باز
ہم شوقِ لطفِ یار سے ہرگز نہ آئے باز

اک بار بس گیا جو کبھی ان کی پاس میں
خوش بوئے حسن برسوں رہی اس لباس میں

تجھ سے جو دردِ دل کا بھی ہوتا نہیں علاج
ہے کس مرض کا اور تو اے نازنیں علاج

قافیہ پیمائی اور صنعت نگاری کے شوق نے ان سے ایسے بھی اشعار کہلوائے ہیں جن پر محض تنگ بندی کا اطلاق ہوتا ہے مثلاً:

ان کی تحریرِ خام بھی ہے عزیز
کہ نہیں ہم کو خوش خطی سے غرض

بیکار تھی ململ بھی گرمی میں شبِ فرقت
کام آئیں گی جاڑوں میں فردیں جو لحافی ہیں

ہے مجھے کافی تبسم اس نگاہِ ناز کا
ہو رقیبوں کو مبارک قاہ قاہِ التفات

اونچا ہوا ہے اور بھی کچھ آشیانِ حسن
کھولے ہیں جب سے مرغِ تمنّا نے بال و پر

لیکن خود حسرت کے قول کے مطابق ایسی غزلیں اور اشعار بھی بے لطف و بے رنگ نہیں ہیں۔ یہ اشعار اگرچہ حسرت کے اس رنگِ سخن کی نمائندگی نہیں کرتے جس کی بناء پر ان کا شمار اردو کے معتبر غزل گو شاعروں میں ہوتا ہے لیکن ان سے تخلیقِ شعر کے ایک مخصوص رَدّیے کی نشان دہی ہوتی ہے جس میں شاعر کسی خارجی یا داخلی تحریک سے مجبور ہو کر شعر نہیں کہتا بلکہ محض شعر کہنے کے ارادہ سے شعر کہتا ہے۔ بیش تر یوں ہوتا ہے کہ الفاظ شاعر کو مضمون سُجھاتے ہیں۔ کبھی کوئی لفظ تخیّل کو مہمیز دیتا ہے اور فکرِ شعر کے دوران شاعر لاشعور کی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جس کے نتیجے میں کوئی داخلی کیفیت یا تجربہ معرضِ اظہار میں آجاتا ہے۔ حسرت موہانی کے کلام کا ایک قابلِ لحاظ حصّہ جذبات کی شدّت سے خالی ہے تو اس کا سبب فکرِ شعر کے وقت شعور کی بیداری ہے اس تخلیقی رویّے میں حسرت کے مزاج کا بھی دخل رہا ہے۔ عام زندگی میں حسرت ایک جذباتی انسان رہے ہیں۔ وہ جذبات سے مغلوب بھی ہو جایا کرتے تھے لیکن شکست، محرومی، مایوسی اور رنج والم کے جذبات کا اظہار ان کے مزاج کے مغائر تھا۔ حسرت کے مزاج کی اس خصوصیت کا اندازہ دیوان کے حصّۂ ہفتم کے دیباچے کی اس تحریر سے لگایا جا سکتا ہے۔

"یہ کل غزلیں اُس زمانے میں لکھی گئیں جب کہ فقیر پر حکومت کی جانب سے ایک دوسرا مقدمہ چلایا جارہا تھا مگر اس کے سبب سے انشاء اللہ تعالیٰ کہیں پریشانیِ خیال کے نمونے نظر نہ آئیں گے۔" شاعری میں بھی غلبۂ درد کو وہ اہلِ سخن کی روش کے خلاف سمجھتے تھے۔

غلبۂ درد سے ہیں درد سرا یا اشعار
یعنی ہم پیرویِ اہلِ سخن بھول گئے

حسرت کے مزاج میں جو ضبط اور استقلال تھا وہ ان کے شعری اظہار پر بھی اثرانداز

ہوا ہے حسرت کے ان اشعار میں بھی جن کی تخلیق میں داخلی تحریک کار فرما رہی ہے جذبات کا برملا اظہار بہت کم ہوا ہے۔ ان میں جذبے کی دھیمی آنچ ضرور محسوس ہوتی ہے وہ اپنی کیفیاتِ نفس کو اشاراتی انداز میں پیش کرتے ہیں اور کہیں محض لہجے ہی سے ان کے جذبات نمایاں ہو جاتے ہیں۔ حسرت اپنے افسانۂ غم اور داستانِ ہجر کو بھی کچھ اس انداز میں بیان کرتے ہیں جیسے یہ کسی اور کی کہانی ہو اور تاثر یہ دیتے ہیں جیسے سخت سے سخت مصیبت بھی ان کے لیے کوئی چیز نہیں ہے۔ خود آزاریت کی یہ وہ منزل ہے جہاں ہر ایذا سامانِ راحت فراہم کرتی ہے[1]۔ چناں چہ وہ شر میں بھی خیر کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں اس رویے کی وجہ سے حسرت کی شاعری میں حزن و ملال کی کیفیات پر ان کی جمال پرستی غالب آگئی ہے وہ ہر وقت حسن و جمال کی لذت سے سرشار نظر آتے ہیں اور ان کے لہجے میں ایک والہانہ کیفیت محسوس ہوتی ہے حسرت کی بیش تر غزلوں میں بندشِ الفاظ، بحر کے انتخاب اور ردیف و قوافی کی تنظیم سے جو نغمگی پیدا ہوئی ہے وہ اسی کیفیت کی آئینہ دار ہے۔ اس نقطۂ نظر سے حسرت کی شاعری کا صوتی آہنگ مستقل مطالعے کا موضوع بن سکتا ہے۔ یہاں میں چند غزلوں کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہوں گا جن کا نغمہ اور لہجہ اس خاص کیفیت کا حامل ہے۔

دل کو تری دزدیدہ نظر لے کے گئی ہے
اب یہ نہیں معلوم کدھر لے کے گئی ہے

ستم ہو جائے تمہیدِ کرم ایسا بھی ہوتا ہے
محبت میں بتا اے ضبطِ غم ایسا بھی ہوتا ہے

۱۔ حسرت کی سیاسی زندگی کی طرح ان کی شاعری میں بھی سماجی خود آزاریت کا پہلو نمایاں ہے حسرت نے اپنی اذیت پسندی کا خود بھی اعتراف کیا ہے:

نیا جب اس نے کوئی نشتر اٹھایا
مری ایذا پسندی نے دعا دی

ہوتا ہے بر الذتِ آزار کا لپکا
مرنا بھی کہیں مجھ کو یہ دشوار نہ کر دے

شوق سے جور کیے جائیں وہ، اربابِ وفا
خوش بہر حال رہیں غیش غم نہاں کی قسم

محرومِ طلب ہے دلِ دل گیر ابھی تک
باقی ہے ترے عشق کی تاثیر ابھی تک

ہم دیر سے نظارۂ خوباں میں لگے ہیں
یہ پھول غضب گلبنِ ایماں میں لگے ہیں

پھر بھی ہے تم کو مسیحائی کا دعویٰ دیکھو
مجھ کو دیکھو مرے مرنے کی تمنا دیکھو

توڑ کر عہدِ کرم نا آشنا ہو جائیے
بندہ پرور جائیے اچھا، خفا ہو جائیے

عشقِ بتاں کو جی کا جنجال کر لیا ہے
آخر یہ میں نے اپنا کیا حال کر لیا ہے

ان اشعار میں حسرت نے طویل مصوتوں کی کثرت، بعض الفاظ میں ساکن مصمتوں سے قبل آنے والے مصوتے کو طول دے کر اور مصمتوں کی صوتی رمزیت سے استفادہ کرتے ہوئے لہجے اور غنائیت کو آپس میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ ان کو مناسب وقفے قائم کرتے ہوئے تحت اللفظ پڑھا جائے تو مکالمے کا لہجہ ابھر آتا ہے اور اگر قرأت میں عروضی آہنگ کا لحاظ رکھا جائے تو غنائی کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ طویل اور رواں ردیفوں سے پیدا ہونے والی تکرارِ اصوات نے اس کیفیت کو دوبالا کر دیا ہے حسرت کی شاعری کے صوتی آہنگ کا ایک منفرد پہلو یہ ہے کہ وہ شعر میں کسی طویل مصوتے والے لفظ کا اندراج اس طرح کرتے ہیں کہ اس کی ادائیگی میں جھٹکے کے ساتھ اونچی پینگ لینے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور طویل مصوتہ ساکن

مصمتے سے قبل مندرج ہو تو یہ پیٹنگ، بلندی پر تھم جاتی ہے۔ حسرت نے اپنی کئی مترنم غزلوں میں اسی انداز کے قافیے باندھے ہیں اس کے چند نمونے مندرجۂ بالا اشعار میں پیش کیے گئے ہیں۔

مخصوص اصوات کی تکرار کا رجحان بھی حسرت کی شاعری میں ملتا ہے۔ مثلاً

مگر تھا رنگ بزم یار میں نیرنگِ عالم کا
کسی کو سرنگوں دیکھا کسی کو شادماں پایا

اس شعر میں /گ/ ر/ اور /م/ کی تکرار اور تنظیم لائقِ توجہ ہے۔

کیا حال کہے کوئی کہ درباں کے ستم سے
آنے کی اجازت ہی نہیں آپ کے نزدیک

اس شعر میں /ک/ اور /ہ/ کا تکرار صوتی رمزیت کے ساتھ ہوا ہے۔

/ک/ کی بندشیت اس رکاوٹ کا صوتی استعارہ ہے جو محبوب سے ملاقات میں حائل ہے /ک/ اور /ہ/ کی صوتی کیفیات کے امتزاج سے جہاں شکایتِ مجبور کا انداز پیدا ہو چلا ہے۔ قافیہ "اجازت" کی ایک جھٹکے اور زور کے ساتھ ادائیگی گستاخ خفگی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس طرح اصوات شعر نے ایک پیچیدہ نفسی صورتِ حال کی بڑی عمدگی سے تصویر کھینچ دی ہے۔

حسرت کے تصورِ عشق میں خود اذیتی کے میلان کے ساتھ محاسنِ کلام سے یہ جمالیاتی شغف ہم آمیز ہو گیا ہے۔ بظاہر حسرت کی شاعری قدیم غزلیہ روایت کی پوری طرح پاسدار نظر آتی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ حسرت نے اپنے تجربوں اور تخیل کے امتزاج سے ایک ایسی دنیا تخلیق کی ہے جو پابندِ روایت ہوتے بھی نئی ہے۔ ان کی غزل میں عاشق اور محبوب کے کردار منفرد شخصیتیں ہیں جو روایت کا لبادہ اوڑھ کر سامنے آتی ہیں۔

روایتی غزل کی طرح حسرت کا محبوب بھی ظالم اور جفا شعار ہے لیکن اس کا ستم، لگاؤ کے اظہار کا محض ایک پیرایہ ہے ـــــ ایک طرزِ التفات ہے۔ بقولِ حسرت؛

نہاں شان تغافل میں ہے رنگِ امتیاز ان کا
بہ اندازِ جفا ہے التفاتِ دل نواز ان کا

دوسری طرف حسرت کی غزل کا واحد متکلم ایسا حُسن پرست ہے جو محبوب کے ظلم اور اس کی جفا کاری پر محض اس لیے جان دیتا ہے کہ اس میں بھی ایک شانِ جمال پائی جاتی ہے۔ بلکہ وہ محبوب کو تاکید کرتا ہے کہ:

ہم سے روٹھو بھی تو لازم ہے کہ اک ناز کے ساتھ
قہر بھی ہم پہ کرو تم تو دلآویز کرو

محبوب کی جفا کاری پر حسرت نے جس جس طرح اپنے ردِ عمل کا اظہار کیا ہے وہ اردو غزل کے لیے خلافِ معمول ہے۔ دو شعر ملاحظہ ہوں:

اس نازنیں سے ہم کو جتنے گزند پہنچے
سب دل پذیر پہنچے، سب دل پسند پہنچے
شاداں ہو کے ترے درد سے کہتا ہے یہ دل
ہے اذیت جو یہی چیز تو راحت کیا ہے

حسرت کے خیال میں استغنا حُسن کا وصفِ خاص ہے۔ حُسن کی شانِ بے نیازی کے آگے جفا اور وفا عشق کے وسوسے اور واہمے بن کر رہ جاتے ہیں۔ چناں چہ وہ کہتے ہیں:

غلط ہے شکوہ سنجی میرے عشقِ ناشکیبا کی
بجا کرتا ہے جو کرتا ہے حُسنِ بے نیاز ان کا
نہ کرم غیر پہ نہ ہم پہ ستم
اس تغافل نشاں سے کچھ نہ ہوا

اس تصورِ حُسن کے ساتھ حسرت کی شاعری میں رضا کا تصور ابھرتا ہے۔ عاشق کی خود سپردگی اور تسلیم کے مضامین قدیم اردو غزل میں بھی مل جاتے ہیں لیکن حسرت نے ان مضامین کو روایتی انداز میں نہیں دہرایا ہے۔ ان کی خود آزاد شخصیت ایک رضا

پیشہ عاشق کا روپ دھار لیتی ہے اور رضا پیشگی ان کی شاعری میں تہذیب عاشقی کا لازمہ بن گئی ہے۔ عاشق کی خود سپردگی ایذا پسندی کے جذبے کو شفی بخشنے کے ساتھ درد کو درماں اور ستم کو کرم وہ روپ دے کر عیشِ نہاں کا سامان مہیا کرتی ہے۔

جدھر کو اب وہ چلائے وہی ہے راہِ مراد
رضائے یار سے وابستہ ہے رضا میری

ہم رضا پیشہ ہیں تاویلِ ستم خود کر لیں
کیا ہوا ان سے اگر بات بنائی نہ گئی

رنج و راحت ہے اگر حسبِ تقاضائے مراد
اہلِ تسلیم ترے درد کو درماں کریں

یہ رضا پیشہ عاشق وصل سے زیادہ ہجر میں شاد رہتا ہے اور وصال و ہجر سے کہیں زیادہ کیفیتِ انتظار کا دل دادہ ہے:

ان سے مل کر شکوۂ بے اعتنائی پھر کہاں
شاد رہ اے دل کہ یہ لطفِ جدائی پھر کہاں

قرب میں ہے نہ بُعدِ یار میں تھا
جو مزہ اس کے انتظار میں تھا

آنکھوں کو انتظار سے گرویدہ کر چلے
تم تو یہ خوب کار پسندیدہ کر چلے

حسرت نے حُسن کو جو مثالیت دی وہ فلاطینوسی تصور سے مختلف ہے۔ حسرت کا عشق ترفع کے باوجود اپنی ارضیت نہیں کھوتا۔ چوں کہ جفا بھی ایک طرزِ التفات ہے اس لیے یہ عشق یک طرفہ نہیں رہ جاتا۔ یہ ضرور ہے کہ حُسنِ سادہ کو اپنے مطلوب بن جانے کا احساس خود بین و خود آرا بنا دیتا ہے لیکن یہی خود آرائی چاہے جانے کی آرزو کو جذبۂ عشق میں بدل دیتی ہے۔ حسرت نے عشق کے ان فطری جذبات کی کھری اور نکھری ہوئی تصویریں بعض مسلسل غزلوں اور متفرق اشعارِ غزل میں پیش کی ہیں

ان میں اردو کی قدیم غزلیہ شاعری کی روایت سے انحراف بہت نمایاں ہے۔
مثلاً یہ غزل:

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

یہ فطری رنگ ان غزلوں میں بھی جھلکتا ہے جو حسرت نے اپنی بیگم کی وفات کے بعد ان کی یاد میں کہی تھیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

دے کے جاں اپنی کیا تائبِ عصیاں مجھ کو
رنج کیا کیا نہ سہے اس نے بدولت میری

جس فراغت کا تمنائی تھا میں تیرے لیے
اب وہ حاصل ہے تو اک آزار ہے تیرے بغیر

کیا کہتے تھے حسرت ان سے کبھی فرصت میں نیند نہ آئے گی
حالاں کہ وہ اب دنیا میں نہیں پھر بھی تمھیں ہر شب سونا ہے

لیکن حسرت کی عام شاعری میں روایت سے واضح انحراف کی ایسی مثالیں کم ہی ملیں گی روایت سے ان کا انحراف بہت ہی ڈھکا چھپا ہے۔ انھوں نے عشق کے فطری جذبات اور تجربات کو قدیم غزل کی لفظیات میں معاملاتِ عشق کی تمام رسمیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ رسمیات کا احترام حسرت نے یہاں تک کیا ہے کہ اپنی شاعری میں رقیب کے کردار کو بجنسہٖ برقرار رکھا ہے جب کہ ان کا محبوب ظاہری جفاکاری اور ستم شعاری کے باوجود باوفا ہے۔ رقیب کا کردار ان کی اس غزل میں بھی در آیا ہے جو انھوں نے اپنی بیگم کی وفات سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ شعر یہ ہے:

رشک باقی ہے اور نہ کوئی رقیب
نہ ضرورت کسی بہانے کی

اس قدر پابندِ روایت ہونے پر بھی حسرت کی معاملہ بندی میں ایک ندرت اور لطافت ہے۔ اس تازہ کاری میں حسرت کی نفسیات نگاری کا بڑا دخل ہے اس کے علاوہ مثالی عشق کے یک طرفہ پن کو دُور کرنے کے لیے انھوں نے واسوخت کی روایت سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان دو طریقوں سے کام لے کر حسرت نے اپنی شاعری میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے۔ معاملہ بندی سے ہٹ کر جہاں کیفیات نگاری سے کام لیا ہے داخلی محاکات کا کمال دکھایا ہے۔ ان خصوصیات کے ساتھ حسرت کی شاعری میں جو انفرادی رنگ اُجاگر ہوا ہے اس کی مثال یہ چند اشعار ہیں:

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حُسن کی بیداری کا

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

گراں گزرے گا حرفِ آرزو اس طبعِ نازک پر
نگاہِ شوق اس مفہومِ رنگیں کو ادا کر دے

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حُسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

حالِ مجبوریِ دل کی نگراں ٹھہری ہے
دیکھنا وہ نگہہِ ناز کہاں ٹھہری ہے

تجھ سے اب مل کے تعجب ہے کہ عرصہ اتنا
آج تک تیری جدائی کا یہ کیوں کر گزرا

کہنے کو تو ظاہر میں خفا ہم بھی ہیں حسرت
کچھ دل کا عجب حال ہے جب سے وہ خفا ہے

مایوس نہ یوں ہوتے تو دُور اگر ہوتا
ہم کچھ نہ تجھے کہتے تو دُور اگر ہوتا

نگہہ دوست ہے مجبوب تو ہم بھی حسرت
لب تک اب شکوۂ ہجراں نہیں لانے والے
تری دلداریوں سے صورتِ بیگانگی نکلی
خوشی ایسی بھی ہوتی ہے الم ایسا بھی ہوتا ہے

ان اشعار کا لہجہ اور اسلوب ایک ایسی شخصیت کو محوِ کلام دکھاتا ہے جو ایک جمال پرست مہذب عاشق اور شائستہ سخن طراز ہے۔ نیازمند اور خوددار حسنِ ہزار شیوہ کا دل دادہ ہی نہیں بلکہ خالقِ حسن بھی ہے۔ حسرت کا فن یکسر حسن ہے، افادیت کے تصور سے عاری۔ حسرت کی شاعری تمام تر اندازِ اظہار اور شوخیِ گفتار ہے جس کو پڑھنے یا سننے کے بعد میر کا یہ مصرع زبان پر آجاتا ہے:

دیکھو باتیں تو کیا بناتا ہے

کلامِ غالب میں اسالیب کی آویزش

غالب کے متداول دیوان اور اُن کے کلامِ منسوخ پر سرسری نظر ڈالی جائے تو ہم کو اُن کی شاعری میں دو ایسے اسالیب کی موجودگی کا احساس ہوگا جو ایک دوسرے سے نمایاں طور پر مختلف ہیں۔ ایک اسلوب کی نمائندگی یہ شعر کرتا ہے،

فردِ آئینہ میں بخشیں شکنِ خندۂ گل
دل آزردہ پسند آئینہ رخساروں کا

دوسرے اسلوب کی مثال اسی غزل کا مسترد کردہ یہ شعر ہے:

پھر وہ سوئے چمن آتا ہے خدا خیر کرے
رنگ اڑتا ہے گلستاں کے ہواداروں کا

غالب کے ابتدائی دور کی ایک ہی غزل میں ان دو اسالیب کی موجودگی اس خیال کو غلط ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ غالب کی شاعری کا اسلوبی ارتقا بتدریج مشکل پسندی سے سادگی کی سمت میں ہوا۔ پھر ایسا بھی نہیں ہے کہ غالب کے اسلوب میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ تبدیلی ہوئی ضرور لیکن تبدیلی کا عمل کسی قدر پیچیدہ اور کاواک رہا ہے۔ شیخ محمد اکرام کے مطابق آغازِ شعر گوئی سے ۱۸۱۷ء تک غالب کے کلام میں وہ اسلوب حاوی رہا جسے عام طور پر مغلق اور فارسیت زدہ اسلوب کہا جاتا ہے۔ اس دور میں

خالص اردو اسلوب میں بھی وہ شعر کہتے رہے۔ ۱۸۱۶ء کے بعد فارسیت زدہ اسلوب سے رغبت کم ہوتی چلی گئی اور وہ خالص فارسی عناصر کو اپنی شاعری سے خارج کرتے چلے گئے۔ ۱۸۱۷ء کے بعد صورتِ حال یوں منقلب ہو گئی کہ اردو اسلوب کے اشعار کا تناسب بڑھتا چلا گیا لیکن فارسی آمیز اسلوب کو غالبؔ نے یک قلم رد نہیں کیا۔ دس بارہ برس بعد تک بھی غالبؔ کے کلام میں ایسی غزلیں مل جاتی ہیں جن پر فارسی اسلوب کی گہری چھاپ ہے۔ مثال کے طور پر یہ غزل پیش کی جا سکتی ہے جو انھوں نے لکھنؤ کے سفر کے دوران کہی تھی:

داں پہنچ کر جو غش آتا پئے ہم ہے ہم کو
صد رہ آہنگ زمیں بوسِ قدم ہے ہم کو

اسی غزل میں دو تین شعر ایسے بھی ہیں — جن کا اسلوب اور لہجہ یکسر مختلف ہے۔ مثلاً:

تم وہ نازک کہ خموشی کو فغاں کہتے ہو
ہم وہ عاجز کہ تغافل بھی ستم ہے ہم کو

ایک سال بعد ۱۸۲۸ء کی ایک غزل کے بعض اشعار میں اسی اسلوب کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ یہ غزل غالبؔ نے کلکتے کے زمانۂ قیام میں کہی تھی:

نہ آئی سطوتِ قاتل بھی مانع میرے نالوں کو
لیا دانتوں میں جو تنکا، ہوا ریشہ نیستاں کا

۱۸۲۷ء سے ۱۸۴۷ء تک غالبؔ زیادہ تر فارسی اور کبھی کبھار اردو میں شعر کہتے رہے۔ ۱۸۴۷ء کے بعد جب وہ دوبارہ اردو میں شعر کہنے لگے تو فارسی لہجے اور آہنگ میں ڈوبا ہوا اسلوب انھوں نے قریب قریب ترک کر دیا۔ لیکن اب بھی ان کی شاعری میں دو رنگ برابر قائم رہے: ایک خالص اردو اسلوب، دوسرا وہ طرز جس میں فارسی تراکیب اور لفظیات کا تناسب قابلِ لحاظ ہے۔ آخری دور میں غالبؔ کی اردو شاعری کا عمومی لہجہ کم و بیش وہی رہا جو عارفؔ کے مرثیے میں سنائی دیتا ہے:

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں ؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کا اشہبِ فکر ابتدا ہی سے دو مختلف اسالیب پر گامزن رہا۔ یہ اسالیب ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے۔ ایک مدت تک اُن میں باہم کشمکش اور آویزش جاری رہی اور آخر میں فارسی آمیز اسلوب کے بہت سے عناصر زائل ہو گئے اور چند خصوصیات اردو اسلوب کا جزو بن گئیں۔

اسلوب اگر شخصیت کا دوسرا نام ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ غالب کی ذات دو شخصیتوں میں بٹی ہوئی تھی یا وہ دُہری شخصیت کے مالک تھے۔ ایک شخصیت اس تمدنی روایت کی پروردہ تھی جس نے بیدل، صائب اور غنی کاشمیری جیسے شاعروں کو پیدا کیا اور دوسری وہ شخصیت تھی جو اس اردو کلچر میں اپنی شناخت تلاش کر رہی تھی جس کی آئینہ دار میر اور نظیر کی شاعری تھی۔ پھر یہ دُہری شخصیت اس ماحول میں پہنچتی ہے جہاں سیاسی اور تہذیبی تبدیلیاں حیرت انگیز ہی نہیں تھیں بلکہ امکانات سے معمور ایک نئی دنیا کا منظر بھی پیش کر رہی تھیں۔ ان شخصیتوں کو ہم آمیز کرنے میں زندگی کے جن تجربوں اور مشاہدوں کا دخل رہا ہے اُن میں فیروز پور جھرکا کا ناکام سفر، کلکتے کی نئی دنیا کی سیر، اقتصادی مشکلات اور خانہ نشینی، جوا کھیلنے کے الزام میں سزائے قید، شاہی ملازمت، ہنگامۂ غدر اور بعد کے حالات شامل ہیں۔

غالب کی شخصیت کے نشوونما کا مطالعہ ایک گہرے نفسیاتی تجزیے کا متقاضی ہے۔ یہاں ہم کو اس فن کارانہ شخصیت سے سروکار ہے جو اپنے اظہار کے لیے شعری زبان کی تخلیق کے عمل میں مشغول رہی اور جو اپنی شاعری کا واحد متکلم بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ غالب کے وقت تک شعروادب کے ذریعۂ اظہار کی حیثیت سے معیاری اور خالص اردو کی بنیادیں

مستحکم ہو چکی تھیں اور غالبؔ کے لیے اس زبان کو برتنے میں کوئی امر مانع نہیں تھا لیکن غالبؔ فارسی شاعری کے جس دبستان سے متاثر تھے اس کی صناعت کے مخصوص طریقے اردو میں مروج نہیں ہوئے تھے کیوں کہ وہ فارسی کی نیم ترکیبی زبان سے زیادہ موانست رکھتے تھے۔ اردو کی تصریفی ساخت کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کے صناعی کے جو پیرایے کام میں لائے جا سکتے تھے، انھیں میرؔ نے کمال پر پہنچا دیا تھا، اور غالبؔ کو ابھی میرؔ و سوداؔ کی تقلید منظور نہیں تھی وہ ایما اور اشارے کی معنی آفرینی کے مقابلے میں ہم رنگ لفظوں کی طلسمی بندش میں کسی خیال کو جکڑنے اور محصور کرنے سے زیادہ دلچسپی رکھتے تھے۔ اس لیے فارسی زبان کا صرف زیادہ موزوں تھا۔ غالبؔ کے کلام میں فارسی صرف کے استعمال کی انتہائی شکل ان اشعار میں نظر آتی ہے جن میں صرف فعل اردو کا استعمال ہوا ہے۔ اور دوسرے تمام اجزاے کلام فارسی ہیں:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

کسی زبان کا بنیادی ڈھانچا افعال، ضمائر اور حروف سے تشکیل پاتا ہے۔ یہی وہ اجزا ہیں جن سے کسی زبان کی شناخت ہو سکتی ہے۔ اردو میں افعال اور ضمائر تو بڑی حد تک فارسی کے اثر سے محفوظ رہے لیکن فارسی صرف و مصادر کا استعمال ہر دور میں ہوتا رہا ہے خاص طور پر فارسی اضافت ہمارے نظامِ صرف کا ایک جز بن گئی ہے۔ وہ اردو کے حروفِ اضافت کا بدل ہی نہیں بلکہ تشبیہ اور صفت کو ظاہر کرنے والے لفظوں کی قائم مقام بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیان میں اختصار پیدا کرنے کی خاطر ہماری شاعری میں فارسی تراکیب سے کام لیا جانے لگا۔ فارسی تراکیب کے ساتھ فارسی مصادر اور فارسی حروف کے استعمال کا نہ صرف جواز پیدا ہو جاتا ہے بلکہ بعض صورتوں میں ان کا اجتماع لسانی جمالیات کے نقطۂ نظر سے قابلِ ترجیح ہو سکتا ہے۔ غالبؔ نے فارسی آمیز اسلوب کی بنیاد بھی تراکیب پر رکھی اور فارسی حروف، مصادر اور جمع بنانے کے قاعدوں کو برت کر اس اسلوب میں مزید وسعت پیدا کی۔ قدما نے فارسی صرف کے استعمال کو اس حد تک گوارا کیا ہے کہ اردو کے مزاج سے

ہم آہنگ رہے لیکن غالب ان حدود سے اکثر تجاوز کر گئے ہیں جس کی وجہ سے ان کے بہت سے اشعار میں اردو پن باقی نہیں رہا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے فارسی کا کوئی شاعر اردو میں طبع آزمائی کر رہا ہے:

کو بہ وقتِ قتل، حقِ آشنائی اے نگاہ
خنجرِ زہر آب دادہ سبزۂ بیگانہ تھا

صدا ہے کوہ میں حشر آفریں اے غفلت اندیشاں
پئے سنجیدنِ یاراں ہو حاصل خوابِ سنگیں کا

دیوانگیِ اسدؔ کی حسرت کشِ طرب ہے
در سر ہوائے گلشن، دل میں غبارِ صحرا

رہا نظارہ وقتِ بے نقابی آب پر لرزاں
سرشک آگیں مژہ سے دستِ از جاں شستہ بر رُو تھا

سراسر تاختن کو شش جہت یک عرصہ جولاں تھا
ہوا واماندگی سے رہرواں کی فرقِ منزل کا

بہ ہوس دردِ سرِ اہلِ سلامت تاچند
مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا

نگہ کی ہم نے پیدا رشتۂ ربطِ علایق سے
ہوئے ہیں پردہ ہائے چشمِ عبرت جلوہ حائل ہا

ان شعروں میں حروف کو، پیے، در، از، بہ، مصدر تافتن اور حائل ہا کے صیغۂ جمع کا استعمال جس بہتات میں کیا گیا ہے۔ وہ اردو کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔

غالب کا فارسی آمیز اسلوب زیادہ تر ایسی تراکیب سے عبارت ہے جن میں ایک سے زیادہ اضافتیں مسلسل لائی گئی ہیں یا اضافی اور غیر اضافی مرکبات کو جوڑ دیا گیا ہے۔ ان تراکیب سے غالب نے جہاں پیکر تراشی کا کام لیا ہے وہیں ایک جہانِ معنی بھی آباد کر دیا ہے۔ انھیں مرکبات کی وجہ سے کسی اچھوتے خیال اور منفرد تجربے یا احساس کو گرفت میں لانا ممکن ہو سکا:

خشت پشتِ دستِ عجز و قالب آغوشِ وداع
پُر ہوا ہے سیل سے پیمانہ کس تعمیر کا

بہ وحشت گاہِ امکاں اتفاقِ چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم سازِ یک خوابِ پریشاں ہیں

عجز دیدن ہا بہ نازو ناز رفتن ہا بہ چشم
جادۂ صحرائے آگہی شعاعِ جلوہ ہے

غالب کی وضع کردہ تمام تراکیب کو یکجا کیا جائے تو پیکر تراشی کے بے مثال نمونوں اور نادر تصورات کا ایک نگار خانہ مزین ہو جائے گا۔ ان میں وہ تراکیب بھی شامل ہیں جن میں اضافت کو حذف کر دیا گیا ہے۔ غیر اضافی مرکبات اور ان کی پیوند کاری سے غالب کی شاعری میں نہ صرف لہجے کا تنوع پیدا ہوا ہے بلکہ معانی کی نئی جہتیں کھل گئی ہیں۔ کہیں کہیں ان تراکیب کی مدد سے خیال کی مختلف تہوں کو بڑی فن کاری کے ساتھ ملفوف کر دیا گیا ہے اور کہیں ان سے وصف نگاری کا کام لیا گیا ہے۔ مثلاً:

شہرِ فرصت نگہ، سامانِ یک عالم چراغاں ہے

بہ قدرِ رنگ یاں گردش میں ہے پیمانہ محفل کا

گردش محیطِ ظلم رہا جس قدر فلک
میں پائمالِ غمزۂ چشمِ کبود تھا

غالب کے ابتدائی دور کے کلام میں ایسے اشعار بھی خاصی تعداد میں مل جائیں گے جن میں فارسی تراکیب دور از کار تشبیہوں کی تشکیل، صنعت کاری یا خیال بندی محض پر صرف ہوئی ہیں:

زبس ہر شمع یاں آئینۂ حیرت پرستی ہے
کرے ہے غنچہ منقارِ طوطی نقشِ گل گیریں

غالب کے کلام میں فارسی آمیز اسلوب اور معیاری اردو کا اسلوب ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہوئے ساتھ ساتھ پروان چڑھتے رہے۔ ان کی باہمی آمیزش و آویزش سے بالآخر فارسی آمیز اسلوب میں سے وہ عناصر خارج ہو گئے یا ان کی تکرار کم ہو گئی جو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھے۔ مثلاً ہائے ہوز اور الف کے اضافے سے اسموں کی فارسی جمع صرف تراکیب میں باقی رہ گئی۔ اسی طرح الف اور نون کے اضافے سے جمع بنانے کا طریقہ بھی ترک کر دیا گیا اور اس کے ساتھ خطاب کی وہ دل کشی بھی رخصت ہو گئی جو اس شعر میں محسوس ہوتی ہے:

فنا کو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتارِ عمرِ تیز رَو پابندِ مطلب ہا

غالب نے توالیِ اضافت کو ترک کر دیا اور صرف دو لفظوں سے بننے والے مرکبات پر قناعت کرلی۔ غیر اضافی وصفی مرکبات بھی ان کی شاعری سے غائب ہو گئے۔

جس کی وجہ سے اضافتوں کی جگہ اردو کے حروف نے لے لی۔ طویل صوتوں کا تناسب بڑھ گیا۔ صوتی آہنگ میں دلکشی اور روانی کے ساتھ کشادگی کی وہ کیفیت پیدا ہوگئی جو کسی جنگل سے گزر کر کھلے میدان میں آجانے پر محسوس ہوتی ہے۔ دوسری طرف یہ نقصان ہوا کہ پیکر تراشی کا عمل کمزور پڑ گیا۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے غالب کی شاعری میں جس رمز بلیغ ( ) کی نشان دہی کی ہے وہ بھی زیادہ تر انھیں اشعار میں ملتا ہے جن میں فارسی تراکیب سے مدد لی گئی ہے۔ دورِ آخر کی شاعری اس وصف سے بڑی حد تک محروم ہوگئی۔ پیکر تراشی اور علامتی اظہار کی تلافی غالب نے کسی حد تک حذف و ایما کے ذریعے کر دی۔ لیکن اس طرز کو وہ زیادہ معنی خیز نہیں بنا سکے ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ غالب کے فکر و احساس میں اگلی سی صلابت باقی نہیں رہی تھی حیرت اور آرزو سے آگہی کی وہ ہیجانی کیفیت ختم ہو چکی تھی جو مشاہدے کی تازگی سے پیدا ہوتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ وجود کا کرب رخصت ہو چکا تھا۔ جس کے پیچھے زندگی کی فنا پذیری اور لایعنیت کا شدید احساس کارفرما تھا۔ مختصر یہ کہ غالب کے فارسی آمیز اسلوب میں جو امکانات پوشیدہ تھے وہ اردو اسلوب کی آمیزش اور آویزش کے بعد بھی پوری طرح بروئے کار نہیں آسکے۔

آئینہ

اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ

آئینہ اردو غزل کا ایک سدا بہار استعارہ ہے ۔ اس کے تشبیہی اور تلازماتی سوتے ہنوز خشک نہیں ہوئے ہیں ۔ آئینہ اپنی اصل میں آہن ہے یا سنگ ہے کہا جاتا ہے کہ سکندر نے آئینہ ایجاد کیا تھا ۔ سکندر کے حکم سے رستام نامی لوہار نے فولاد کو ایسی جلا دی کہ اس میں ہر چیز کا عکس نظر آنے لگا ۔ تین چار صدی قبل تک آئینہ لوہے کا ہی بنا کرتا تھا ۔ شیشے کی دریافت کے بعد فولادی آئینوں کا رواج اٹھ گیا ۔

سنگ کو آئینہ بننے کے لیے شیشے کی منزل سے گزرنا ہوتا ہے جو پانی کی طرح بے رنگ اور شفاف ہوتا ہے ۔ شیشے میں کوئی عکس اسی وقت ابھر سکتا ہے جب کہ اس کے ایک رخ پر پارہ چڑھا دیا جائے یا کوئی ایسی چیز لگا دی جائے جو عکس اور نگاہ کو آگے جانے سے روکے ۔ آہن کو جلا دینے پر آئینہ بنتا ہے لیکن اس جلا اور آب کا قیام آہن کے زنگار پر ہوتا ہے ۔

صفائی اور آب آئینے کے بنیادی وصف ہیں جو اس کو اس قابل بناتے ہیں کہ خارجی معروضات کو منعکس کرے ۔ اس وصف میں پانی اور آنکھ آئینے کے شریک ہیں ۔ اسی جلا اور صفائی کو قدرِ مشترک ٹھہراتے ہوئے شعرا نے دل کو آئینے سے تشبیہ دی ہے ۔ دل وہ آئینہ ہے جس میں محبوب کی تجلّی منعکس ہوتی ہے اور عاشق اس کا دیدار کرتا ہے اسی دل کے آئینے میں سارے عالم کی حقیقت منکشف ہوتی ہے ۔ یہ شعر ملاحظہ ہوں :

عبث غافل ہوا ہے فکر کر کچھ پیو کے پانے کا   صفا کر آرسی دل کی سکندر ہو زمانے کا

(ولی دکنی)

روشن ہے بسبب عشق کے کیفیتِ عالم ﴿ آئینۂ دل ساغرِ خورشید ہوا ہے
(سراج اورنگ آبادی)

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر ﴿ دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا
(آتش)

جلائے شوق سے آئینۂ تصویرِ خاطر میں ﴿ نمایاں ہو چلا روئے نگار آہستہ آہستہ
(حسرت موہانی)

ہم کو دکھلاتے ہے ہر لحظہ جمالِ جاناں ﴿ دل کا صاف اپنے ظفر آئینہ سا ہو جاتا
(بہادر شاہ ظفر)

آئینے کی عکاسی بے لاگ ہوتی ہے۔ آئینے میں اگر کوئی عیب نہ ہو تو وہ خارجی معروضات کو جوں کا توں منعکس کر دیتا ہے۔ صاف دلی کا بھی یہی تقاضا ہے:

روبرو ہر ایک کے از بس کہ رہتا ہے صفا ﴿ سب ہنر اور عیب کہہ دیتا ہے منہ پر آئینہ
(شاہ حاتم)

مدعی میرے صفائے دل سے ہوتا ہے خجل ﴿ ہے تماشا زشت رویوں کا عتاب آئینے پر

ایک اور خصوصیت میں بھی دل آئینے کا شریک ہے۔ جس طرح آئینے میں کوئی عکس اسی وقت تک قائم رہتا ہے جب تک کہ خارجی معروض اس کے سامنے ہوتا ہے۔ جوں ہی وہ سامنے سے ہٹا اس کا عکس بھی غائب ہو گیا، اسی طرح اہلِ صفا بھی کوئی بات اپنے دل میں نہیں رکھتے۔ چنانچہ حاتم کہتے ہیں:

مثالِ آئینہ جو نیک و بد دل پر گزرتا ہے ﴿ بھلا دیتے ہیں خاطر سے نہیں کچھ یاد رکھتے ہیں

آئینے سے آنکھ کی مماثلت ظاہر ہے۔ محبوب آئینے میں اپنا جمال دیکھتا ہے اور عاشق کی آنکھیں بھی محبوب کا دیدار کرتی یا کرنا چاہتی ہیں کبھی عاشق کی آنکھیں اور کبھی اس کی حالت اور چہرے کے تاثرات محبوب کے لیے آئینے کا کام کرتے ہیں:

یہ چشم مری رشکِ صد آئینہ محل ہے ﴿ اس گھر میں گزر کس لیے تیرا نہیں ہوتا
(شاہ نصیر)

رخ اپنا آئینہ مجھ کو بنا کے دیکھ لیا ؛ مری نگاہ نے پردے میں آ کے دیکھ لیا

(آنند نرائن ملا)

آئینہ بلا تعصب و بغیر ہر چیز کو منعکس کرتا رہتا ہے اور کسی طرح کے جذبۂ پسند اور ناپسندیدگی کا اظہار نہیں کرتا۔ بس حیرانی کے ساتھ ٹک ٹک دیکھتا رہتا ہے۔ اسی مشاہدے کی بنا پر شعرا نے آئینے کو حیرت کے تلازمے کے ساتھ باندھا ہے جس کو حیرت آفرینیوں کے اظہار کے لیے بہ کثرت برتا ہے اور خوب خوب حیرت آفرینیاں کی ہیں:

تجھے جوشِ حیرت حسن کا اثر اس قدر سے یہاں ہوا

کہ نہ آئینے میں جلا رہی نہ پری میں جلوہ گری رہی (سراج اورنگ آبادی)

منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا ؛ حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا (میر)

نہ ہوئی ہم سے رقم حیرتِ خطِ رخِ یار ؛ صفحۂ آئینہ ہوا آئینہ طوطی نہ ہوا (غالب)

نقشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے ؛ آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے (〃)

حیرتِ دیدار بس آئینہ رکھ دے ہاتھ سے ؛ اپنی صورت دیکھ کے ظالم کٹا جاتا ہے دل (مومن)

آنکھ اور آئینے میں فرق یہ ہے کہ دل، آنکھ کا رفیق بن کر اس کی حیرت کو تمنا سے بدل دیتا ہے۔ یہ دونوں حیرت کی منزل سے آگے بڑھ کر حسن کی حقیقت سے آشنا ہوتے اور اس کے آرزومند بن جاتے ہیں جب کہ آئینۂ عالم حیرت سے کبھی نکلنے نہیں پاتا یہاں تک کہ اس کی حیرانی بے حسی بن کر رہ جاتی ہے:

آشنا معنی سے صورت آشنا ہوتا نہیں ؛ آئینہ دل کی طرح سے حق نما ہوتا نہیں (آتش)

کیا جانیے گیا تھا کس منھ سے روکشی کو ؛ آئینہ واں سے پے کر فاک آرزو نہ آیا (شاہ نصیر)

محبوب جو اپنے حسن اور اس کی تاثیر سے بے خبر ہے جب آئینہ دیکھتا ہے تو اپنے آپ پر عاشق ہو جاتا ہے آئینہ دیکھنے کے بعد ہی اسے احساس ہوتا ہے کہ اسے دیکھ کر اس کے چاہنے والوں کے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔

آئینہ دیکھ اپنا سا منھ لے کے رہ گئے ؛ صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا (غالب)

دیکھ کر ہو گئے آئینے سے حیراں تم بھی ؛ سچ تو یہ ہے کہ بری ہوتی ہے ایسی صورت

(بیخود دہلوی)

میں نے تو تمھیں چاہا کیا اس میں خطا میری ⁂ یہ تم ہو یہ آئینہ انصاف ذرا کرنا (جلیل)

محبوب کی خود بینی کبھی اتنی فزوں ہو جاتی ہے اور وہ خود آرائی میں اتنا محو ہو جاتا ہے کہ عاشق کی حالتِ زار کی اُسے خبر تک نہیں ہوتی:

سودا کا حال تو نے نہ دیکھا کہ کیا ہوا ⁂ آئینہ لے کے آپ کو دیکھے ہے تو ہنوز (سودا)

ہوا ہے مانعِ عاشق نوازی نازِ خود بینی ⁂ تکلف برطرف آئینۂ تمیز حائل ہے (غالب)

کاش آئینہ ہاتھ سے رکھ کر ⁂ تم مرے حال پہ نظر کرتے (فانی)

کبھی ایسا ہوتا ہے کہ عاشق کا اضطراب محبوب کی خود بینی میں مخل ہو جاتا ہے۔ کبھی خود آرائی کے دوران محبوب کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کوئی اسے دیکھے اور پیار کرے۔ کبھی محبوب عاشق کے رنج وغم سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ خود بھی غم دیدہ ہو کر آرائش ترک کر دیتا ہے۔ یہ تمام صورتیں ایسی ہیں جب محبوب کی توجہ آئینے سے ہٹ جاتی ہے۔

آئینہ چھوڑ کے دیکھا کیے صورت میری ⁂ دلِ مضطر نے مرے ان کو سنورنے نہ دیا
(عزیز لکھنوی)

خود ان کا حسن مری داد خواہی کرتا ہے ⁂ وہ آئینہ لیے ہیں اور مجھ کو یاد کرتے ہیں
(ثاقب لکھنوی)

آئینہ اب نہیں دیکھا جاتا ⁂ ہم یہ اندازِ دگر یاد آیا (فانی)

غمِ عشاق نہ ہو سادگی آموزِ بتاں ⁂ کس قدر خانۂ آئینہ ہے ویراں مجھ سے
(غالب)

آئینہ چشمِ حیراں ہی نہیں بلکہ دیدۂ منتظر بھی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ کسی کے انتظار میں چشم براہ ہے۔ اسی تلازمے نے غالب سے یہ اشعار کہلوائے ہیں:

وصالِ جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں ⁂ کہ دیجے آئینۂ انتظار کو پرواز

کس کا خیال آئینۂ انتظار ہے ⁂ ہر برگِ گل کے پردے میں دل بے قرار ہے

آئینہ غالب کا سب سے مرغوب استعارہ ہے۔ آئینے کے جتنے تلازمے غالب نے باندھے ہیں اور اس استعارے کے ذریعے جو جو معنی آفرینیاں غالب نے کی ہیں اس کی

مثال ساری اردو شاعری میں نہیں ملتی ۔ غالب کے کلام سے آئینے کے چند تلازموں کی مثالیں اوپر دی جا چکی ہیں ۔ یہ اشعار بھی دیکھنے چاہیے:

عبرت طلب ہے حلِ معمائے آگہی ÷ شبنم گداز آئینۂ اعتبار ہے
فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھ ÷ نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز
آئینۂ امتحاں نذرِ تغافل ہنوز ÷ شش جہت اسباب ہے وہمِ توکل ہنوز
تمثال گداز آئینہ ہے عبرتِ بینش ÷ نظارہ تحیر چمنستانِ بقا ہیچ
وحشتِ خواب عدم شورِ تماشا ہے اسد ÷ جو مژہ جوہر نہیں آئینۂ تعبیر کا
لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی ÷ چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا
صفائے حیرتِ آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر ÷ تغیر آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر
اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو ÷ توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا
ہر چند میں ہوں طوطیِ شیریں سخن ولے ÷ آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا

آئینہ کا لفظ روشن کرنے یا ظاہر کرنے کے مفہوم میں بطورِ کنایہ بھی سب سے زیادہ غالب کے کلام میں استعمال ہوا ہے۔

تکلف آئینۂ دو جہاں تزلزل ہے ÷ سراغِ یک نگہِ تیز آشنا معلوم
یاس آئینۂ پیدائی استغنا ہے ÷ ناامیدی ہے پرستارِ دلِ رنجیدہ
دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا ÷ واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں
سادگی ہے عدمِ قدرتِ ایجادِ غنا ÷ ناکسی آئینۂ نازِ توکل تا چند

میر نے مختلف مشابہتوں اور مماثلتوں کی بنا پر دنیا کو آئینہ خانہ سے تعبیر کیا ہے۔ ان کے ہاں ایک عجیب خیال یہ ملتا ہے کہ انسان مرنے کے بعد مٹی میں مل کر مٹی بن جاتا ہے اور اسی مٹی سے عمارتیں بنائی جاتی ہیں ۔ اس لحاظ سے فرشِ زمیں ہی نہیں بلکہ سارے در و دیوار آدمی ہی آدمی ہیں:

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر ÷ منھ نکل آتے ہیں دیواروں کے بیچ

اسی بنا پر میر نے دنیا کو آئینہ خانے سے تعبیر کیا ہے:

نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو ٭ کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدا کا

ایک جگہ میر نے آئینے کو عالم فطرت کے مقابلے میں انسانی تہذیب کے ارتقا کا استعارہ بنایا ہے۔ فطرت ایک زنگ خوردہ آئینے کے مانند تھی آدم کی آفرینش سے اس آئینے کو جلا ہوئی۔

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ ٭ آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

اس ارضی و تہذیبی سطح سے صعود کر کے وہ عالم کو وحدت الشہود کے زاویۂ نظر سے دیکھتے ہیں تو آئینے کے استعارے میں ایک نیا تلازمہ ابھرتا ہے:

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم ٭ یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

آئینے کو استعارے اور تمثیل کے طور پر مقبول بنانے میں متصوفانہ فکر کا خاص حصہ رہا ہے۔ اس کے ذریعے جہاں وحدت و کثرت، عینیت و غیریت، خیر و شر جبر و قدر کے اسرار کھولے گئے اور تخلیق کائنات کی ماہیت و غایت پر روشنی ڈالی گئی ہے وہیں زندگی کے راز سربستہ سے پیدا ہونے والے تحیر کے اظہار میں بھی اس سے کام لیا گیا ہے۔ کہیں کہیں یہ تحیر احتجاج اور طنز کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ تخلیق سے قبل ہی خالق و مخلوق میں عالم و معلوم کا رشتہ تھا۔ آفرینش سے پہلے تمام مخلوقات معلومات حق تھیں جنھیں اعیان ثابتہ کہا جاتا ہے۔ ذات حق نے اعیان ثابتہ کے "آئینوں" پر تجلی ڈالی تو اپنی اپنی امکانی قابلیتوں کے مطابق انھیں شکلیں مل گئیں۔ اسی عمل تخلیق کے ذریعے وحدت کا کثرت میں ظہور ہوا۔ آئینے کی تمثیل یہ بتاتی ہے کہ وجود واحد ہے اور مخلوقات کی ہستی عکس کی طرح اعتباری ہے قائم بالذات نہیں ہے۔ غالب کہتے ہیں:

تمثال ناز جلوۂ نیرنگ اعتبار ٭ ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو

اس حدیث کے بموجب کہ ذات حق ایک چھپا ہوا خزانہ تھی اس نے چاہا کہ پہچانا جائے سو اس نے پیدا کیا ــــ تخلیق کی غایت ذات حق کی خود بینی اور خود نمائی قرار پاتی ہے۔ تخلیق ایک عمل جاریہ ہے۔ 'تجدد امثال' کے تصور کو غالب نے

بڑے دل کش انداز میں پیش کیا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز ⁂ پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

میر نے محبوب کی خود نمائی کو بھی ذات برتر کی خود نمائی کا ایک روپ قرار دیتے ہوئے بات میں بات پیدا کی ہے:

کہاں آتے میسر تجھ سے مجھ کو خود نما اتنے ⁂ یہ حسن اتفاق آئینہ اس کے روبرو ٹوٹا

اور پھر سودا کا یہ طنز بھی ملاحظہ ہو:

ہم سا تجھے تو ایک ہمیں تجھ سے ہیں کئی ⁂ جا دیکھ لے تو آپ کو آئینہ دیکھ کر میں

آئینے ہی سے دیدار کی بات چلی ہے۔ ذات حق جو واحد اور محیط کل ہے، ناقابل مشاہدہ ہے۔ وحدت الوجود کے نقطہ نظر [illegible] اس لیے پیدا نہیں ہوتا کہ غالب کے الفاظ میں "اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے"

اور جیسا کہ درد کا استدلال ہے:

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے ⁂ آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

چناں چہ آئینہ خانۂ عالم میں صورت جاناں کا تو پتہ نہیں فقط آئینے، آئینوں کے مقابل ہیں:

تماشا گاہ حسرت میں کہاں کا تو کہاں کا میں ⁂ بس اتنا تھا کہ آئینے سے آئینہ مقابل تھا

(یگانہ)

ثاقب کا تجربہ بھی کچھ ایسا ہی ہے لیکن ان کا ردعمل زیادہ تلخ اور شدید ہے اور ایک محروم دیدار عاشق کی صدائے احتجاج بن گیا ہے:

متاع جلوہ تحیر ہے مجھ کو سکتہ ہے ⁂ دل آئینہ ہے کہ منہ آئینہ کا تکتا ہے

اٹھتی نہیں ہے تہمت نظارۂ جمال ⁂ منہ دیکھتا ہوں جلوۂ آئینہ ساز کا

یہی وہ مقام ہے جہاں ایک عاشق کو خود اپنے وجود پر شک ہونے لگتا ہے:

آئینہ و دل دونوں کہنے ہی کی باتیں ہیں ⁂ تیری ہی تجلی تھی اور تو ہی مقابل تھا

آئینے کے ان کثیر تلازموں کو دیکھتے ہوئے جن سے قدیم غزل نے اپنا نگار خانۂ معنی سجایا ہے اس استعارے سے کوئی یہ توقع نہیں باندھ سکتا کہ وہ کسی نئے خیال یا اچھوتے تجربے کو پیش کر سکے گا لیکن جدید غزل گو شاعر اس پرکشش استعارے سے دست بردار نہیں ہوئے اور انھوں نے بھی آئینے کو اپنے احوال کا رازداں اور اپنی حسیت کا ترجمان بنالیا۔

جدید غزل میں حسن و جمال، خود آرائی، خود نمائی اور دیدار کے تلازموں کے ساتھ آئینے کا استعمال کم ہو گیا ہے لیکن اس قبیل کے اشعار میں بھی احساس کی تازگی جھلکتی ہے:

آنکھ تا دیر رہی موجۂ شبنم ناک میں تر ÷ حسن کا کھیل تھا آئینے کو چپکا جانا (شاہد حسن)

نظر میں تیرے ہر انداز کو سجائے ہوئے ÷ مثالِ آئینہ بھی ہیں لہو لہو بھی ہیں (صادق نسیم)

عکسِ خیال و نقشِ صدا ہے ترے لیے ÷ آئینہ خانہ سب سے جدا ہے ترے لیے (ظفر اقبال)

خلوتی ہیں ترے جمال کے ہم ÷ آئینہ کی طرح سنبھال ہمیں (احمد فراز)

اب تو خلوت سے نکل انجمن آرائے خیال ÷ آئینہ بن گئیں شکلیں ترے دیوانوں کی (حفیظ ہوشیارپوری)

کوئی خود بیں نہیں ملتا جہاں میں ÷ یہ آئینوں کی حیرانی کے دن ہیں (" ")

آئینے کا جو وصف جدید شاعر کی توجہ کو خاص طور پر کھینچتا ہے وہ اس کی بے رحم حقیقت بیانی ہے۔ آج کی تہذیب ایک پُر فریب ملمع کاری ہے جس میں آدمی دوسروں سے ہی نہیں بلکہ خود سے بھی اپنا چہرہ چھپاتا ہے۔ اس صورتِ حال کو جدید غزل میں آئینے کے استعارے کے ذریعے طنز اور تنقید کا ہدف بنایا گیا ہے:

جھوٹ کے شہر میں آئینہ کیا لگا، سنگ اٹھائے ہوئے
آئینہ ساز کی کھوج میں جیسے خلقِ خدا لگ گئی (پروین شاکر)

چھپا گئے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے (کشور ناہید)

ہم کبھی خود سے جو بچ کر نکلے ÷ ہر طرف آئینہ رکھا دیکھا (احمد ہمدانی)

کتنا خوش فہم کوئی آدمی ہو سکتا ہے ؛ کبھی تنہائی میں آئینہ اٹھا کر دیکھو (شاہد کبیر)
ریگِ رواں پہ نقش کفِ پا نہ دیکھنا ؛ آئینۂ ضمیر میں چہرہ نہ دیکھنا (شفقت تنویر مرزا)

آئینے کی حقیقت بیانی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ آدمی کو اس کی عمر کے زوال اور انحطاط کا احساس دلاتا ہے۔ وقت کی مار کھا کر چہرہ کبھی اتنا بدل جاتا ہے کہ اپنے آپ کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔

ہر گھڑی عمرِ فرومایہ کی قیمت مانگے ؛ مجھ سے آئینہ مرا میری ہی صورت مانگے
(خلیل الرحمن اعظمی)

زندگی تیری رفاقت نہ ملی ؛ آئینہ دیکھا تو صورت نہ ملی
(شاذ تمکنت)

آئینہ سامانِ حیرت اور چہرہ اجنبی ؛ رفتہ رفتہ ہو گیا سارا سراپا اجنبی
(شمیم حنفی)

میں آئینے کے ساتھ بکھرتا چلا گیا ؛ خود میرا اپنا جسم اگلتا رہا مجھے
(سرمد صہبائی)

میں تو منیرؔ آئینے میں خود کو دیکھ کر حیران ہوا ؛ یہ چہرہ کچھ اور طرح تھا پہلے کسی زمانے میں
(منیر نیازی)

آئینہ صرف حال کی حقیقت ہی کو بے نقاب نہیں کرتا بلکہ ماضی کی یادوں اور خوابوں کو بھی جگاتا ہے۔ آئینہ کا یہ تلازمہ جدید شاعروں کے تخیل اور نئے طرزِ احساس کی دین ہے:

کوئی بھولا ہوا چہرہ نظر آئے شاید ؛ آئینہ تو نے کبھی غور سے دیکھا ہی نہیں
(شکیب جلالی)

دھندلی سی کچھ تصویریں ہیں دل کے آئینہ خانے میں
نظروں سے موہوم سے خد و خال گزرتے جاتے ہیں (حفیظ ہوشیارپوری)

بھولے بسرے ہوئے غم ابھر آتے ہیں کئی ∴ آئینہ دیکھیں تو چہرے نظر آتے ہیں کئی

(فضیل جعفری)

زلفیں پکارتی ہیں پریشاں کدھر گئے ∴ آئینے پوچھتے ہیں وہ حیراں کدھر گئے

(احمد مشتاق)

کب سے بے آب ہیں آئینے تری آنکھوں کے ∴ ان نئے چہروں میں کچھ شکلیں پرانی دے جا

(جاوید شاہین)

گم ہوئے وہ آشنا چہروں کے آئینے کہاں ∴ شہر ہے سارے کا سارا دھند میں لپٹا ہوا

(توصیف تبسم)

یہ صبح کی سفیدیاں یہ دوپہر کی زردیاں ∴ میں آئینے میں ڈھونڈتا کہاں کہاں چلا گیا

(ناصر کاظمی)

ناصر کاظمی کے مندرجہ بالا شعر میں آئینہ اپنی شناخت اور تلاشِ ذات کا استعارہ بن گیا ہے اسی سلسلۂ خیال کے یہ اشعار بھی ملاحظہ کیجئے:

اپنے اپنے چہروں کو سب تلاش کرتے ہیں ∴ میں کہیں نہ کھو جاؤں، چل کے آئینہ دیکھوں

(پریم کمار نظر)

ہر ایک چہرہ یہاں اپنے عکس کو ترسے ∴ کسی کے پاس نہ دل ہے نہ آئینہ کوئی

(علیم افسر)

آئینہ عکسِ رخِ رنگ سے خالی ہے کہوں ∴ سات پردوں کے سوا آٹھواں حائل ہیں بھی

(ظفر اقبال)

تصویر کو تصویر دکھائی نہیں جاتی ∴ اس آئینہ خانے میں نظر دنگ نہیں کیا

(باقی صدیقی)

وقت کے ہاتھوں نے ہم کو کیا دیا ∴ چھین کر بینائی آئینہ دیا

(علی احمد جلیلی)

مری آنکھوں کو میری جستجو ہے ٭ میں ٹوٹے آئینے کی خود کشی ہوں

(باقر مہدی)

آئینے کے ٹوٹنے کا مضمون قدیم غزل میں شاذ ہی ملتا ہے اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ قدیم شاعروں نے جس آئینے کو استعارہ بنایا تھا وہ لوہے کا آئینہ تھا جس کے ٹوٹنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف جدید غزل کا آئینہ سنگ نژاد ہے۔ سنگ کے آئینہ بننے کی ایک خوب صورت تاویل حامدی کاشمیری نے پیش کی ہے:

دیارِ سنگ سے پہنچے نگار خانوں تک ٭ نہ جانے کرتے ہیں کس کو تلاش آئینے

سنگ اگر آئینہ نہ بن جائے تو اس کا حریف بن جاتا ہے۔ جدید غزل میں آئینہ اور سنگ ایک دوسرے کے حریف اور نقیض کے طور پر بالعموم لائے گئے ہیں۔ کہیں آئینہ اور آئینہ خانہ جدید تہذیب کے کھوکھلے پن اور منافقت کی علامت بن کر ابھرتے ہیں جس کا مداوا یہ ہے کہ انھیں سنگسار کر دیا جائے:

آئینہ خانے میں ہے درکار کیا ٭ چاہیے اک سنگِ گراں چاہیے

(حمایت علی شاعر)

ٹوٹا تو کتنے آئینہ خانوں پہ زد پڑی ٭ اٹکا ہوا گلے میں جو پتھر صدا کا تھا

(احمد ندیم قاسمی)

آئینہ کبھی یوں ٹوٹ جاتا ہے کہ آدمی کو اپنا عکس اپنا دشمن دکھائی دیتا ہے

دیکھ کر عکس مقابل جسم پتھر ہو گیا ٭ چھوڑ کر اب آئینہ خانے کو جاؤں کس طرح

(خالد شیرازی)

اور وہ دشمن پر حملہ آور ہوتا ہے۔ نتیجتاً آئینہ ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے۔ تب عکس یوں گویا ہوتا ہے:

نکال اب بیٹھ کر شیشے کی کرچیں زیبؔ ہاتھوں سے ٭ میں تیرا عکس تھا ضائع کیا ہے تونے وار اپنا

(زیب غوری)

آئینے کے ٹوٹنے میں ایک خطرہ یہ بھی ہے کہ کہیں وجود کی سالمیت باقی نہ رہے:

آئینہ خانے سے دامن کو بچا کر گزرو ۔ آئینہ ٹوٹا تو ریزوں میں بکھر جاؤ گے

(غلام جیلانی اصغر)

آئینے کا ایک اور نقیض "گرد" ہے جو اس کو دھندلا دیتی ہے۔ گرد آئینے پر پڑے یا چہرے پر نتیجہ ایک ہی نکلتا ہے کہ عکس صاف دکھائی نہیں دیتا۔ بعض شعرا نے گرد و غبار کو بیتے دنوں اور گزرتے ہوئے وقت کا استعارہ بنا کر انسانی زندگی کی المیہ صورتِ حال کو بڑے اثر انگیز انداز میں پیش کیا ہے۔ چہرے اور آئینے کے ساتھ گرد کے انسلاکات سے بننے والی یہ تصویریں ملاحظہ کیجیے :

وہ آئینہ جسے عجلت میں چھوڑ آئے تھے ساتھی ۔ نہ جانے یادِ خاک آثار میں کیسا ملے گا

(ثروت حسین)

چلے آئے سب آنکھ ملتے ہوئے ۔ دھرا رہ گیا آئینہ خاک میں

(غلام مرتضیٰ راہی)

پھر نگاہوں میں دھول اڑتی ہے ۔ عکس پھر آئینے بدلنے لگے (راجہ اسلام امجد)

ہے روشنی نہ اندھیرا عجب حصار میں ہوں ۔ میں آئینہ ہوں مگر وقت کے غبار میں ہوں

(ممتاز راشد)

دیکھا قریب جا کے تو شرمندگی ہوی ۔ چہرے پہ اپنے گرد تھی آئینہ صاف تھا

(سلطان اختر)

آئینے الفاظ کے دھندلا گئے ۔ ان سے لپٹی گردِ محسوسات ہے

(علی احمد جلیلی)

آئینۂ سراب میں گردِ بس حجاب ہے ۔ ٹھہری ہوی ہے زندگی پھر بھی اسے رواں کہو

(شمیم حنفی)

اب تو خوابوں کے بھی آئینے میں ۔ وقت کی دھول جمی رہتی ہے

(نقی علی خاں ثاقب)

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں غزل میں دنیا کے لیے آئینہ خانہ کا استعارہ تخلیق کائنات کی متصوفانہ (وجودی/شہودی) تعبیروں سے منسلک ہے۔ جدید غزل میں یہی آئینہ وجودیت پسندانہ ادراک سے مربوط ہو کر اس صورتِ حال کا عکاس بن گیا ہے جس کو غالب نے قیدِ حیات سے تعبیر کیا ہے۔ آئینہ یہاں دراصل انسان کی ذات اور انا کا استعارہ ہے جس کی قید سے رہائی کی کوئی صورت نہیں تا ایں کہ جو شے نہ بن جائے۔ یہاں انسان کی ذات آپ ہی تماشا ہے اور آپ تماشائی:

کھلا یہ راز کہ آئینہ خانہ ہے دنیا ؛ اور اس میں مجھ کو تماشا بنا گیا اک شخص

(عبید اللہ علیم)

ہیں بند یہ کس آئینہ خانے میں کہ باہر ؛ نایاب نظارے نظر آئے نہ گئے ہم

(محب عارفی)

اب بات کرو بس آئینے سے ؛ رستہ نہ ملے گا بھاگنے سے

(کشور ناہید)

ابھی نہ راہِ عبور ڈھونڈو ان آئینوں میں ؛ کہ اب بھی میرے وجود کا خم ہے منظروں میں

(چندر پرکاش شاد)

کیا ملی تجھ کو رہائی آئینوں کی قید سے ؛ سنگ جب پھینکا گیا تھا آئینوں کے درمیاں

(راغب شکیب)

تنہائی اور اجنبیت کے احساسات آج کے انسان کا مقدر بن گئے ہیں۔ یہ وہ تنہائی نہیں ہے جو ماضی میں انسان کو اپنی ذات کا عرفان بخشتی تھی بلکہ فرد کے اس وجودی احساس کا نتیجہ ہے کہ وہ اقدار کے انتخاب میں آزاد اور اپنے ہر عمل کا خود ہی ذمہ دار ہے۔ ٹکنالوجی کی بے پناہ ترقی کے زائیدہ احساسِ اجنبیت کی وجہ سے تنہائی کا کرب شدید تر ہو گیا ہے۔ محمود ایاز کے اس شعر میں یہ کیفیت پوری شدت کے ساتھ

نمایاں ہوئی ہے۔

رفیق دیار کہاں اے حجابِ تنہائی ٭ خود اپنے چہرے کو تکتا ہوں آئینہ رکھ کر

صورتِ حال یہ ہے کہ خود اپنا عکس بھی غیر اور اجنبی دکھائی دیتا ہے۔ ہم اپنے عکس سے وصال حاصل نہیں کر سکتے یہ آج کے نارسی سس کا مسئلہ ہے اور نتیجہ ہے وہی کرب ناک تنہائی!

جس طرح اہلِ تصوف کے نزدیک سلوک و معرفت کی آخری منزل عرفانِ نفس ہے اسی طرح آج کا انسان بھی اپنی تلاش میں سرگرداں ہے اور جب وہ اپنے کو پا لے گا تو شاید وہی اس کے سفر کی آخری منزل ہوگی۔ عرفانِ نفس کی منزل کو عطار نے منطق الطیر میں آئینے کی تمثیل کے ذریعے یوں پیش کیا تھا کہ ایک بار سارے پرند، ہدہد کی رہنمائی میں اپنے بادشاہ "سیمرغ" کی تلاش میں چل کھڑے ہوئے۔ ان میں سے بہت سوں نے تھک ہار کر یا کسی اور وجہ سے مختلف مرحلوں پر اپنا سفر منقطع کر دیا۔ آخر میں صرف تیس پرند باقی رہ گئے جو مستقل مزاجی کے ساتھ سفر کی صعوبتیں جھیلتے ہوئے منزل پر پہنچ پائے۔ ہدہد جب انھیں بادشاہ کے دیدار کے لیے اپنے ساتھ لے گیا اور کہا کہ دیکھو وہ ہمارا بادشاہ ہے تو وہ کیا دیکھتے ہیں کہ سامنے آئینہ ہے اور اس میں انھیں کا عکس نمودار ہے۔ جدید غزل میں یہی تمثیل ایک آرکی ٹائپ بن کر یوں ابھرتی ہے۔

کون تھے آخر جو منزل کے قریب ٭ آئینے کی چادروں پھیلا گئے

(احمد ندیم قاسمی)

وہ دن ہوگا آخری دن ہم سب کے لیے ٭ آئینہ دیکھنے جب ہم لوگ کھڑے ہوں گے

(شہریار)

میر کا لہجہ

نظم یا شعر کی تحسین کا دارومدار ایک حد تک اس کی موزوں قرأت پر ہوتا ہے۔ تنقید میں یہ متنازع فیہ مسئلہ رہا ہے کہ نظم کا اصل وجود کہاں ہوتا ہے۔ ایک جواب یہ ہو سکتا ہے کہ نظم کی صحیح اور مکمل شکل وہ ہے جو شاعر کے ذہن میں تخلیق پاتی ہے لیکن نظم کے قاری یا سامع کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اس شکل تک رسائی حاصل کر سکے۔ نظم یا شعر کی دوسری شکل وہ ہے جس کو ہم شاعر کی زبان سے سنتے ہیں اور جس میں اس کی مخصوص طرز ادائیگی کی کیفیت شامل ہوتی ہے لیکن اس قرأت کا معیاری ہونا ضروری نہیں ہے۔ اردو میں فیض احمد فیض کی مثال ہمارے سامنے ہے جو اپنا کلام اس طرح پڑھتے ہیں کہ اس کی اصل کیفیت مجروح ہو جاتی ہے نظم کی ایک صورت وہ ہے جسے ہم صفحہ قرطاس پر دیکھتے ہیں اور جس کو ہر قاری جداگانہ انداز میں پڑھتا ہے۔ ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان مختلف قرأتوں میں سے کس قرأت کو ہم مثالی قرأت قرار دیں گے۔ یہ بھی سوال کیا جا سکتا ہے کہ آیا کسی نظم یا شعر کی صرف ایک ہی مخصوص قرأت مثالی اور معیاری ہوتی ہے یا ایک سے زیادہ معیاری اور موزوں قرأتیں ممکن ہیں۔ کسی مخصوص قرأت کو واحد مثالی اور معیاری قرأت قرار دینا ممکن اس لیے نہیں ہے کہ قرأت بھی اپنے سے بہتر قرأت کے امکان کو مسترد نہیں کرتی۔ مثالی قرأت ایک مفروضاتی نصب العین ہی ہو سکتی ہے۔

لہجے کا شعر کی قرأت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ نظم یا شعر کا صوتی آہنگ مصوتوں اور مصمتوں کی تنظیم اور ان کے طرزِ ادائیگی سے تشکیل پاتا ہے لہجہ کا تعلق زیادہ تر طرزِ ادائیگی سے ہے جس کو نظم یا شعر کے بنیادی احساس اور تجربے سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

عروضی اعتبار سے پابند شاعری میں ہر مصرع میں مصوتوں کی تعداد معین ہوتی ہے۔ فارسی اور اردو عروض میں ہر بحر کے لیے چھوٹے مصوتوں کی اقل ترین تعداد مقرر کر دی گئی ہے۔ مثلاً بحر ہزج کا سالم وزن (دو مصرعوں میں) ۱۶ مصوتوں پر مشتمل ہوتا ہے اس کا ہر رکن چھوٹے مصوتے سے شروع ہوتا ہے۔ اس طرح کم سے کم چار چھوٹے مصوتوں کا مساوی وقفوں کے ساتھ اندراج لازمی ہے۔ باقی بارہ مصوتے چھوٹے ہو سکتے یا طویل۔ گویا اس وزن میں چار چھوٹے مصوتوں کے لزوم کے ساتھ بارہ طویل مصوتوں کے اندراج کی گنجائش فراہم کی گئی ہے۔ شاعر چاہے تو تمام کے تمام بارہ مصوتے چھوٹے بھی لا سکتا ہے۔ چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی تعدادِ اندراج اور باہمی ترتیب کے فرق کے ساتھ شعر کا لہجہ بھی بدلتا جائے گا۔ لیکن چھوٹے اور طویل مصوتوں کی ترتیب لہجے کے تعین کی ضامن نہیں ہوتی قطعی لہجہ تو بل اور صوتی سُروں سے بنتا ہے۔ اب یہ قاری کا کام ہے کہ وہ شعر کے تجربے اور احساس تک اپنی رسائی اور فہم کے مطابق مختلف صوتی سُروں اور بل کا استعمال کرے گویا شاعر زبان کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اس سے مختلف لہجوں کے امکانات وجود میں آتے ہیں جن میں سے ایک یا ایک سے زیادہ لہجے شعر کے تجربے / تجربوں سے توافق رکھتے ہیں اور چند امکانی لہجے ایسے بھی ہوتے ہیں جو شعر سے کسی طرح کی معنوی مطابقت نہیں رکھتے۔ اسلوب شناسی کا ایک منصب موزوں ترین امکانی لہجوں کی نشان دہی ہے۔

اس تمہید کی روشنی میں ہم میر کی شاعری کے چند نمایاں اور نمائندہ لہجوں کا مطالعہ کریں گے۔

میر کی غزلیہ شاعری ان کے محسوس افکار، جذبات اور تجربوں کا اظہار زیادہ تر مکالمے کی زبان میں ہوا ہے۔ ان میں کہیں تخاطب ہے اور کہیں خود کلامی بہت سے اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جن میں بظاہر خطاب کسی اور سے ہے پھر انھیں اشعار کو لہجہ بدل کر پڑھا جائے تو خود کلامی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کے برخلاف خود کلامی کی کیفیت رکھنے والے کئی اشعار ہیں جن میں لہجے کی تبدیلی شاعر کی ذات سے ہٹ کر کسی اور مخاطب کا تصور ابھارتی ہے۔ ذیل کے اشعار میں تخاطب اور خود کلامی کی مختلف صورتیں ملاحظہ ہوں۔

خطاب

گل یادگار چہرۂ خوباں ہے بے خبر!
مرغِ چمن نشان ہے کسو خوش بیان کا

لطف پر اس کے ہم نشیں مت جا
کبھو ہم پر بھی مہربانی تھی

خود کلامی

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر دیکھتا نہیں
مرتا ہوں میں تو ہائے رے صرفہ نگاہ کا

نے خوں ہو آنکھوں سے بہا ٹک نہ ہوا داغ
اپنا تو یہ دل کسو کام نہ آیا

تخاطب/خود کلامی

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

میر کی شاعری کے مطالعے کے ضمن میں چند مشاہدات اہمیت رکھتے ہیں:

۱۔ میر نے بحروں کے فراہم کردہ طویل مصوتوں کی گنجائش سے کہیں بیش از بیش استفادہ کیا ہے اور اکثر معتدل انداز میں جس کی وجہ سے صوتی ترنگوں کا اتار چڑھاؤ سہولت کے ساتھ ہوا ہے اور شعر میں غنائیت پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ اسے مختلف لہجوں میں پڑھنا ممکن ہو گیا ہے۔ مثالیں:

۱۔ ان نے کھینچا ہے مرے ہاتھ سے داماں اپنا
کیا کروں گر نہ کروں چاک گریباں اپنا

وزن: فاعلاتن/فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن دوبار

طویل مصوتوں کی گنجائش = ۱۸

طویل مصوتوں کا استعمال = ۱۴

۲۔ لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

وزن: مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن دوبار

طول مصوتوں کی گنجائش = ۲۰

طویل مصوتوں کا استعمال = ۱۴

۳۔ گئے قیدی ہو ہم آواز جب صیاد آ ٹوٹا

یہ ویراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا

وزن = فاعیلن = آٹھ بار

طویل مصوتوں = کی گنجائش = ۲۴

طویل مصوتوں کا استعمال = ۲۲

میر کی شاعری کا لہجہ بالعموم اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ طویل مصوتوں کو زیادہ کھینچ کر ادا کیا جائے جس کی وجہ سے بعد میں آنے والا متحرک مصمتہ ساکن ہو جاتا ہے اور ساکن مصمتے کے بعد وقفی سُر (PAUSE PITCH) دینے سے مکالماتی لہجہ جذباتی کیفیت کا آئینہ دار بن کر ابھرتا ہے۔ میر کا مشہور شعر ہے:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر! باز آ

ناداں! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

اس شعر میں یاد۔ خوب۔ میر۔ باز اور ان میں آنے والے طویل مصوتوں کو مزید طول دینے سے لہجے میں خود کلامی کی کیفیت ابھر آتی ہے۔ اس قرأت میں 'اتنی' اور 'پھر' بل کے ساتھ ادا ہوتے ہیں اور وہ صوتی رمزیت کے حامل بن جاتے ہیں۔

چند اور مثالیں:

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک!

مژگاں تو کھول۔ شہر کو سیلاب لے گیا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے

دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

(۳) میر اپنے ہر شعر میں ایک سے زیادہ فقرے اور جملے استعمال کرتے ہیں جو باہم سُر لہروں (INTONATIONS) سے مربوط ہوتے ہیں اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کے اشعار میں وقفی سُر بکثرت پائے جاتے ہیں۔ مثلاً

یہ عیش گہ نہیں ہے، یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گل ہے اس چمن کا ساغر بھرا لہو کا
آنکھوں میں جی مرا ہے، ادھر دیکھتا نہیں
مرتا ہوں میں تو، ہائے رے صرفہ نگاہ کا

(۴) بیانیہ انداز کے اشعار میں ہموار سُروں (LEVEL PITCH) کا استعمال ہوا ہے۔ ان کے لہجے میں جذباتی اتار چڑھاؤ کم ہے۔ کیفیتِ نشاط رکھنے والے اشعار میں ہموار سُروں کے ساتھ بل کا استعمال نسبتاً زیادہ ہوا ہے۔

اگتے تھے دستِ بلبل و دامان گل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا
مرگیا جو اسیرِ قیدِ حیات
تنگنائے جہان سے نکلا
چلتے ہو تو چمن کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں پات ہرے ہیں کم کم باد و باراں ہے

(۵) اشعار میں نشستِ الفاظ بالعموم ایسی ہوتی ہے جس سے مناسبِ حال لہجہ از خود ابھر آتا ہے۔

دل مجھے اس گلی میں لے جا کر
اور بھی خاک میں ملا لایا

دوسرے مصرع میں 'اور' کا اندراج ایسے مقام پر ہوا ہے کہ مصوتہ /ٹ 9/ (OLU) کو طول دے کر گرتے سُر کے ساتھ ادا کرنے سے یہ تفاعلی لفظ ایک جہانِ معنی کا حامل ہو جاتا ہے اور ہم کو تجربے کی ایک خاص صورتِ حال سے آگاہ کرتا ہے۔ شاعر کو یہ توقع تھی کہ محبوب کے کوچے کی سیر اس کے اضطراب کو کم کر دے گی لیکن معاملہ الٹ گیا۔ اس کی حالت پہلے سے بھی زیادہ غیر ہو گئی۔ مایوسی کی جس کیفیت سے وہ دوچار ہوا لفظ 'اور' کی ادائیگی کے لہجے میں اس کا بھرپور اظہار ہوا ہے

(۶) جن اشعار میں مکالماتی تخاطب سے کام لیا ہے فجائی، وقفی اور اختتامی سروں کی خاص ترتیب و تنظیم نے ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تری خاموشی سے قمری! ہُوا، شورِ جنون، رسوا
ہلا، ٹک طوقِ گردن کو بھی، ظالم! باغ میں غُل کر
دل، وہ نگر نہیں، کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو؟ یہ بستی اجاڑ کے
کہتا ہے کون، تجھ کو، یاں یہ نہ کر تو وہ کر
پر، ہو سکے تو پیارے! دل میں بھی ٹک جگہ کر
آئے تو ہو طبیبو! تدبیر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم
قصہ میرا، سنو گے، تو جاتی رہے گی نیند
آرامِ چشم، مت رکھو! اس داستاں سے تم

گلی میں اس کی گیا سو گیا، نہ بولا پھر
میں، میر! میر! اگرچہ اس کو بہت پکار رہا

(۷) میر نے تفاعلی الفاظ بالخصوص حروف تشبیہہ (سا، سی، سان) حروف عطف (سو، تو، پھر، پر، جو وغیرہ) حروف تاکید (ہی، بھی، سہی) حروف فجائیہ (ہائے، ہائے رے، کاش، آہ) حروف شرط: اگر) ضمیر استفہام (کون، کیا) ضمائر تمیز (کب، جب، کیوں، کیسے، ایسے، یوں، اب، تب) ضمیر نکرہ (کوئی، کچھ) صفت (بہتر، عجب) تمیز (آخر، ٹک اور ان کے نوعِ بدل کا بہ کثرتِ استعمال کیا ہے۔

یہ استعمال بیش تر نحوی اور معنیاتی سطح پر ہوا۔ شعر میں ان اجزائے کلام کا اندراج ایسے مقام پر کیا گیا ہے جس سے مخصوص لہجہ ابھرتا ہے۔ اس لہجے میں صوتی رمزیت اس طرح تحلیل ہوتی ہے کہ شعر داخلی واردات کا پیکر بن جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ذیل کے اشعار میں متذکرہ اجزائے کلام کا لہجہ آخر میں استعمال قابلِ توجہ ہے۔

اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشان نظری کا

لگتی نہیں پلک سے پلک انتظار میں
آنکھیں اگر یہی ہیں تو پھر نیند سو چکا

ایسے بت بے مہر سے ملتا ہے کوئی بھی
دل میر کو بھاری تھا کہ پتھر سے لگایا

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

شہر دل آہ عجب جائے تھی پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

برا ہے امتحاں لیکن نہ تو سمجھے تو کیا کیجئے
شہادت گاہ میں لے چل سب اپنے بوالہوس بہتر

ملا ہے خاک میں کس کس کا عالم یاں
نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا

عالم آئنہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

امیدوارِ وعدۂ دیدار مر چلے
آتے ہی آتے یار و قیامت کو کیا ہوا

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے حزیں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

مجموعی طور پر میر کا لہجہ مکالمے اور گفتگو کا لہجہ ہے۔ وہ اندازِ سخن کے شیدائی تھے۔ بلبل کی نغمہ سرائی کی توصیف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

جب زمزمہ کرتی ہے، صدا چبھتی ہے دل میں
بلبل سے کوئی سیکھ لے اندازِ سخن کا

پھر اپنے طرزِ کلام کو بلبل کے اندازِ سخن پر یوں ترجیح دیتے ہیں:

بلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر
سب سیکھتے ہیں ہم سے انداز گفتگو کا

میر نے غزل میں گفتگو کے انداز کو اس منزلِ کمال پر پہنچا دیا کہ اس سے آگے جانے کی بات دور رہی کوئی شاعر اس کی پوری طرح پیروی بھی نہیں کر سکا۔ خود میر نے غزل گوئی کو بات بنانے کا فن قرار دیا ہے اور ہر جگہ اپنی شاعری کو سخن، گفتگو اور بات سے موسوم کیا ہے:

بات بنانا مشکل ہے، شعر سبھی یاں کہتے ہیں
فکرِ بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو

میر نے جہاں صنعت نگاری سے زبان و بیان کے لطف کو دوبالا کیا ہے وہیں مکالموں اور خود کلامی کے ذریعے ایک نیا جہانِ معنی آباد کر دیا ہے۔ یہ دنیا میر کے تجربوں، مشاہدوں، جذبات و محسوسات۔ ان کے شعورِ حیات اور تہذیبی جمالیت سے عبارت ہے۔ میر کی شاعری کا واحد متکلم ایک جہاں دید اور غم چشیدہ عاشق ہے جس کو فنا پذیری، زوال اور محرومی کے تجربوں نے دردمند بنا دیا ہے۔ اس کی دردمندی احترامِ آدمیت اور تہذیبِ عاشقی سے مملو ہے جس کے اظہار کے لیے وہ سخن سرا ہوتا ہے اور اپنے پڑھنے اور سننے والوں کو شریکِ سخن بناتا ہے۔ اس کا دردمند لہجہ انھیں تسخیر کر لیتا ہے جس سے ان کے جذبات کی تہذیب ہو جاتی ہے اور وہ زندگی کی نئی بصیرت حاصل کرتے ہیں — بہتر انسان بنتے ہیں۔
